220 **UDA MICHELE**. Arte e artisti. Teatro di prosa
Gli spostati. Teatro di musica. Critica d'arte.
Napoli, Pierro, e Veraldi, 1900, volumi 2,
in 16, tela e tit., pp. 317-292. **L. 3.500**

KD679
21 A 93
54

MICHELE UDA

# Arte e Artisti

VOL. I.

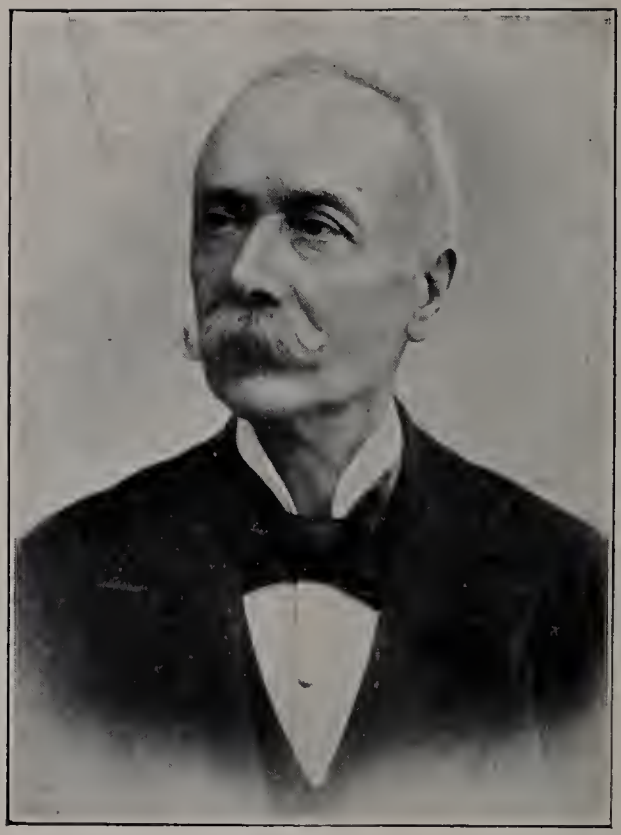
(TEATRO DI PROSA — *Gli Spostati*)

" — *He, being dead, yet speaketh !* "

NAPOLI
STAB. TIP. PIERRO E VERALDI
nell' Istituto Casanova
1900

2 W

£ 45



# ARTE E ARTISTI

DI

# MICHELE UDA

VOL. I.

(TEATRO DI PROSA — *Gli Spostati*)

" — *He, being dead, yet speaketh !* "

NAPOLI
STAB. TIP. PIERRO E VERALDI
nell' Istituto Casanova
1900

Mary Scott Udy

THE GETTY RESEARCH
INSTITUTE LIBRARY

A TE

ANIMA ALATA

DEDICO QUESTE PAGINE

RISORTE A NUOVA VITA

OVE ANCORA PALPITA

IL TUO GRAN CUORE

**Mary Scott-Uda**

Napoli Novembre 1899.

# NOTA DEL COMPILATORE

Di Michele Uda uomo, cittadino, pubblicista, si è a lungo parlato all' epoca della sua morte e le belle parole allora dette furono testè pubblicate in forma d' opuscolo.

Nei volumi odierni si tratta del letterato, la cui opera lunga e feconda, risorta nel Libro, prende definitivamente posto nella raccolta dei secoli.

Il giornalista di cinquant' anni minacciava di restare sepolto sotto l'ammasso enorme dei propri scritti.

Ne emerge con i pochi saggi di critica consentiti dallo spazio, i quali toccano le più importanti produzioni sopratutto italiane, in prosa ed in musica di questo scorcio di secolo.

Così Michele Uda, *benchè morto, ancora parla*, esempio ai giovani di critica arguta e cortese, ai vecchi ricordo soave di tempi in cui l' articolo primeggiava il dispaccio, — il pensiero interessava quanto la notizia.

**Mary Scott-Uda**

## *Le Rozeno* AL FIORENTINI.

11 Feb. 1892.

Antona-Traversi ebbe iersera il pubblico che aveva certamente desiderato: quello che sa ascoltare e che sa comprendere.

La sala, per numero, notorietà ed intelligenza di spettatori, non poteva essere più brillante. Vi erano gli scapoli che conoscevano le Rozeno, i mariti che le ricordavano, le mogli che ne avevano udito a parlare. I vecchi, giunti a riva da un pezzo, dalla memoria dei passati o scansati naufragi si sentivano dolcemente ringiovanire dentro — nell' anima.

Poche volte una battaglia artistica fu combattuta in condizioni migliori: in tanta varietà di caratteri e di situazioni arrischiate, non una deduzione che riuscisse strana, non un' osservazione che, nella frase caustica, paresse crudele. Tutto era triste, ma tutto era vero. La vita speciale che la scena rappresentava era stata vissuta o si viveva, a Roma come a Milano, a Milano come a Napoli, a Napoli come dappertutto.

Perocchè le Rozeno non sono una famiglia, ma una classe. Fanno parte di quella borghesia bisognosa che non lavora, che non sa lavorare, o non vuole, costretta a ingegnarsi. Le madri si sono vendute, le figliuole si vendono; i parenti, con l' esempio o col con-

siglio, spingono alla venalità, e cinicamente c' ingrassano. Questo è abbietto, ma questo è nella vita, e vi è così largamente diffuso che, salendo, o discendendo, la scala delle generalità, fra mezzo alle varietà più o meno sudicie della specie, dall' individuo giungete al tipo.

Il pubblico lo ha compreso, e per ciò ha ascoltato, non incredulo, non beffardo, non nauseato, spesso ansioso; e quando dal fondo stesso dell' abiezione vide erompere un sentimento altamente umano, e sovra un corpo contaminato irradiare l'anima nobilissima, e la maternità, co'suoi diritti e co'suoi doveri, affermarsi a fronte alta quasi una purificazione del fango onde scaturiva, applaudì come da molto tempo non applaude più, con una commozione profonda, impetuosa, entusiastica, decretando pieno, senza riserve, meritato il successo.

Lidia è una Rozeno: essa ricorda fra le *Vergini* di Praga quella che precisamente non lo è. La madre col consiglio, le zie con l' esempio, l' hanno piegata, prima reluttante, indi passiva con nausea, alle carezze di un vecchio principe romano. Ella sente quanto sia profonda la degradazione nella quella è caduta, ne ha ribrezzo, ma è moralmente fiacca, e non sa reagire. Un suo vecchio maestro di musica che l' Antona-Traversi trovò vivo nel mondo delle Rozeno e portò vivo sulla scena, le dice: « Amate. Nell' amore troverete la volontà necessaria a reagire. »

E Lidia ama, ed è riamata. Ella sente un pò alla volta ridestarsi, prima nell'amore, poi nella maternità che si annunzia, tutte le assopite energie del suo cuore. E quando un giorno la famiglia Rozeno di questa maternità si rallegra come d'una fonte nuova di lucro infame, e il vecchio principe, fatto credere e credutosi padre, s' induce a maggiori larghezze, Li-

dia prorompe in un apostrofe vibrante del sentimento oltraggiato in lei; un' apostrofe fatta d' ironie pungenti, di sarcasmi amari, di proteste appassionate, che le escono dal cuore e le si affollano sulle labbra tra un sogghigno e un singhiozzo.

« Hanno potuto venderla: sia! ma il frutto dell' amore che le ha dato una volontà e che l' ha redenta; la creatura ch' è sua com' è suo il sangue in cui fu concetta, venderla allo stesso vecchio lascivo al quale vendettero la giovinezza, l' onore di lei, mai! Ha subito la contaminazione venale del corpo: non subirà quella dell' anima nel suo figliuolo ch' è l' anima dell' anima sua!.... »

Non trascrivo: appena appena ricordo, e male. So che lo scatto è umano, alto, potente, e che n' esce una scena mirabile, la quale per il contrasto dell'ambiente corrotto e vile in cui si svolge, per le commozioni che suscita e per gli effetti di verità che raggiunge, basterebbe ad affermare un ingegno, ed a fare un successo.

La soluzione è triste; ma, lo ripeto, è triste perchè la tristezza è nel vero.

Lidia, abbandonata la sua famiglia, corre a Venezia dove il giovane ch' ella ama venne richiamato da uno zio, che lo mantiene, e da cui eredita. Lidia scopre ch' ella non fu amata mai che col senso e per il senso. A lei che prega perchè al figlio nascituro si dia il nome del padre, si risponde con incredulità schernitrice. Le si consiglia persino di ritornare alle Rozeno che la richiamano, e al principe che aspetta, pronto a perdonare!..

La scena è straziante. L' autore ha, nelle particolarità dello svolgimento sapiente, l' osservazione giusta e crudele.

Lidia si trova sola, di notte, in una povera came-

retta di albergo, dov' è aperto un balcone prospettante sulla laguna. Uscito l' amante, rimasta sola con le sue speranze svanite, e le sue energie nuovamente infrante—schernita persino in un sentimento ch' era il suo orgoglio, la sua dignità, la sua vita—corre disperatamente al balcone, e si precipita nel canale.

Questo è il dramma ignobile, accennato appena nella passione che lo nobilita e lo vivifica.

L' ambiente è osceno: sarebbe ripugnante se l'Antona-Traversi, pure non indietreggiando davanti alle audacie della rappresentazione scenica, non vi avesse profuso tutte le commiserazioni affettuose dell'artista che comprende, e che indulge.

La forma è delle più efficaci. Spicca, unito e coerente, il carattere di Lidia, un pò meno quello del suo amante, in mezzo a un gruppo di macchiette, osservate nella miseria di una vita nostra speciale. Del vecchio maestro di musica, il « Rossini delle orizzontali » ho già detto. Cesare Rossi gli dette il sorriso scetticamente bonario della sua comicità spontanea e calma. Avvi un cugino delle Rozeno, donnaiuolo e truffatore emerito, un cavaliere mezzano degli amori principeschi, delineati con evidenza fotografica.

Delle altre macchiette, taluna sa di maniera nelle scene episodiche, talvolta prolisse, fatte per l'ambiente.

Il dialogo è serrato, non epigrammatico, a volte incisivo, senza neppure una tirata di retorica sentimentale.

In fine, che ho a dire? Molte qualità, alcuni difetti, ma nell' insieme un' osservazione attenta, e spiccatissimo il sentimento della vita.

Due soli drammi, dei giovani nostri, conosco che mi abbiano così vivamente commosso, e indotto a bene augurare della rinnovata scena italiana: *Mala Vita* e *Le Vergini.*

Da oggi in poi, ricorderò, terzo, *Le Rozeno.*

## GIACOMO ANTONA-TRAVERSA.

### *Dura Lex* AL FIORENTINI.

8 Aprile 1893.

La prima impressione è di un romanzo squisitamente moderno del quale, in quattro atti, si siano sceneggiati quattro capitoli. Nella fantasia giovanilmente ardimentosa di Giannino Antona-Traversi, il libro, prima della scena, dev'essere passato luminosamente intero, con l'antefatto del caso doloroso ch'esso avrebbe narrato, con le sue transizioni e con la sua analisi. Staccati dal libro, i quattro capitoli divengono quattro atti, studiati bene, sceneggiati con grande talento, di un dramma in cinque o sei atti, ancora da scrivere. Dall'uno all'altro dei quattro atti si sente il vuoto che il racconto, la descrizione, l'analisi, avrebbero riempito. La stroncatura è evidente e, per lo spettatore, è penosa: esso assiste alle crisi estreme del dramma, ma non sa come il dramma abbia cominciato, e come siasi andato lentamente accumulando e progressivamente svolgendo nei cuori. I particolari sono studiati bene, i caratteri osservati meglio, la passione, colta nella verità della sua manifestazione, ma isolatamente, nei quattro quadri di un'azione scenica, che s'inizia senza preparazione, e conchiude con un epilogo, malgrado la solita disapprovazione caninamente latrante, nuovo, audace, bellissimo.

Sino dalle prime scene nella mente nostra si affollano le domande. Perchè *Don Giulio, duca di Castelnero,* un gentiluomo rovinato dal giuoco, appena sposata *Elena Palmeri,* quando gl'invitati alla festa nuziale si accomiatano, augura la buona notte a sua moglie, e ritorna al club per giocarvi e perdervi un pacco di biglietti di banca, dono di nozze della madre Palmeri alla figliuola? Non poteva egli giocarli la

mattina seguente? Ubbidisce egli al vizio soltanto? Che ne dice il suo medico? Probabilmente il romanzo avrebbe spiegato la mostruosità morale o la deficienza fisica.

Nel secondo atto, l'ingiustificato abbandono, la strana solitudine della notte nuziale continuano. La *duchessa Elena* apprende dall'amministratore della sua fortuna che il *Duca* marito gioca sempre e si rovina sempre di più. Potesse almeno consolarsi nelle gioie della maternità! Ma come? Ella ha detto al marito, press' a poco così: l'anima mia non vi appartiene più: io vi rifiuto il mio corpo. Non è di certo l'espediente migliore per aver figliuoli.

Un altro mezzo vi sarebbe. Il giovane *conte Filippo Arnaldi* ama *Elena* che gli vuol bene — dice lei — semplicemente come a un amico. Ma la *Duchessa* è sinceramente e profondamente religiosa. L'adulterio e la separazione legale ripugnano a lei che il vincolo del matrimonio religioso crede infrangibile. *Dura lex, sed lex.* Quanto più acerbi sono i suoi dolori, con fede più salda si rifugia in Dio. Ma *Filippo Arnaldi* ama veramente: sente anche di essere riamato. Dalle poche parole che egli si lascia sfuggire nel lasciare *Elena*, voi sospettate che egli cercherà o coglierà l'occasione per levar di mezzo l'impaccio odioso, ed ucciderle il marito. Il consiglio fu dato agli amanti nell'imbarazzo da Dumas nell'*Etrangère:* Uccidete il Vibrone! Ma chi è il *conte Arnaldi?* come nacque il suo amore? come giunse a questo estremo della passione? Dice di adorare sua madre. Chi è questa protagonista invisibile di un dramma da fare, e che, in una sola scena della fine dovrà raggiungere, nella commozione intensa, i più alti effetti tragici?

L'atto terzo, con un salto indietro che solo il romanzo si è finora permesso, dice quello che il *Duca*,

e le sue poche parole fredde e disdegnose alla moglie, non avevano lasciato comprendere. Egli, tra una partita e l'altra di *baccarat*, ama i *cabinets particuliers*, le cenette gustose, e le *cocottes* relative. È uno studio di ambiente, fatto, non per intuizione, e non di maniera: ci vivete dentro co' personaggi. Tutte le macchiette sono prese dal vero: giovani e vecchi parlano quel loro linguaggio di convenzione, nel quale le frasi sboccate e le lambiccature del freddurista si alternano. Ma il dramma che vi appassionava non vi si mostra che nella sua causa, la vita allegra del *duca di Castelnero*, e non vi entra realmente che alla fine, quando, a proposito d'una *cocotte*, tra il marito e l'amante di *Elena* si scambiano le poche ingiurie prescritte per avere il duello d'obbligo.

Nell'ultimo atto, *Elena*, lasciato solo il marito, si è rifugiata in un suo villino a piangervi *Filippo Arnaldi*, morto in duello, per lei. É annunziata la visita della madre di *Filippo*. La *Contessa* veste il lutto del figlio adorato. Ella è venuta per compiere la missione più dolorosa al cuore di una madre. Reca, in una lettera, le ultime parole di *Filippo* ad *Elena*. Respinto da lei, invece di uccidersi, si e lasciato uccidere. Nulla, per lo strazio, di più umano di questa scena: essa, da sola, vale per me tutti e tre, i quattro, o i cinque atti dei drammi fortunati che si sono, in questo ultimo tempo, più fragorosamente applauditi. Ma, per quella parte del pubblico che abbaia quando non comprende, abituato com'esso è a farsi manodurre dal laccio della *ficelle*, manca la preparazione, ed i tre atti che precedono la mirabile scena, non ne sono una. Quindi i latrati di muta inferocita che ho detto sopra.

Ho detto anche quelle che a me paiono le deficienze di un dramma, pensato incompletamente, ma fortemente, e scritto bene. Il contrasto tra il matrimonio

che riesce e l'altro, che non riesce affatto, mostra troppo il progetto dell'antitesi, ed ha nei due giovani sposi di *Roccanova* sdolcinatezze troppo ripetute di espressione. Le prime nausee del pubblico si ebbero da questo miele.

Il dialogo corre rapido, teatrale, quando esso è azione, ma divaga nello spirito ad ogni costo, e nel sentenziare soverchio, quando non lo è. L'autore, ch'è giovane di talento arguto, non scompare sempre dietro i suoi personaggi, e la mira alla risata o al sorriso è, nella caccia al frizzo, evidente. Ma il temperamento drammatico è dei più schietti. Giannino Antona-Traversi è appena, credo, al secondo dei suoi lavori scenici, e parmi che egli cominci come altri più facilmente applauditi e meno vivamente discussi, non sono riusciti a finire.

Come cronaca aggiungerò che i tre primi atti piacquero, e che alla fine di ciascuno di essi l'autore di *Dura lex* fu acclamato al proscenio.

---

## *Cristo alla festa di Purim.*

11 maggio 1894.

Se non avete letto il Cristo di Giovanni Bovio nelle belle edizioni che, ne fece il Tocco, non credete alle dichiarazioni più modeste che vere delle due prefazioni. Se, invece, assistendo alla rappresentazione, eravate iersera uno dei mille che ascoltavano con attenzione assorbente, rotta a scatto dall'applauso entusiastico, l'avvertimento è superfluo. Sino dalle prime battute del dialogo scintillante nella condensazione aforistica, avete sentito di trovarvi di fronte ad un lavoro d'arte, e che questo lavoro d'arte era un dramma.

Padrone il Bovio di credere e di voler far credere che del dramma propriamente detto, il suo non è che

« una scheggia » senza alcuna pretenzione al teatro; una « semplice intermittenza agli studii filosofici: » una « risposta a credenti e ad atei, raccolta nell' intuizione d' un solo istante della vita di Cristo, con tanto di azione rapidissima quanto un' intuizione può raccogliere; » senza « caratteri » senza « evoluzione psicologica » senza nulla che, accennando al dramma, lasci sospettare l' intendimento, la possibilità, il desiderio della rappresentazione. Quindi non opera d' arte non azione, non dramma, ma « ardimento di pensiero » semplicemente; una dimostrazione del Cristo-Uomo, fondatore di civiltà come lo dipinse Domenico Morelli, contro il Cristo-Dio dei pretî e della gente semplice, paurosa del *di là*; poche pagine di polemica battagliera, gittate fra i Cristologi disputantî sul « Mito » e sulla « persona »; in fondo, un' attestazione di reverenza « per *l'Uomo* forse più grande che sia apparso nei secoli ».

E dopo Cristo di Nazareth, Giuda di Kerioth. Giuda che è l' antitesi di Cristo e lo spiega; Giuda, insofferente, come tuttî gli Ebrei, del giogo romano, in antagonismo con Cristo che annunzia « l' avvenimento di una nuova legge umana » nell' umanità intera; nè prepara, nè sente, nè comprende la redenzione politica d' un popolo; a Giuda, chiuso in sè, disdegnoso, oscillante fra la passione nazionale che lo domina, e l' influenza del maestro dalla quale non riesce a sottrarsi, subendone a dispetto suo la suggestione anche nei momenti in cui fieramente vi si ribella; un forte che diventa uomo dalla « mezz' anima » ma « tanto lontano dalla brutale malvagità del mandatario volgare dei trenta sicli, quanto il pentimento che si fa disperazione e suicidio è lontano dal vivere disonorato e lungo di tanti traditori ».

Questo e altro, e meglio assai che io non abbia

compendiato, è detto nelle due prefazioni. Insistente in entrambe la dichiarazione che, malgrado i personaggi, il dialogo e l'azione scenica, al teatro non si è mai pensato; e all'arte nemmeno; « perchè quando la filosofia vuol compiere le sue vendette, le affida all'arte, e non fa arte.

Tutto ciò, giova ripeterlo, è detto bene, come Giovanni Bovio sa dirlo, ma non è interamente vero. Il successo teatrale di ieri sera si leva contro la sua affermazione, e la intensità del diletto invadente il pubblico, se non sempre il fragore giovanilmente impetuoso degli applausi e dei viva, rispondono alla sua diffidenza o, per lo meno, s'impongono alle esitazioni della sua modestia, se pure è in lui questa debolezza dei forti.

***

Nel *Cristo di Purim* il dramma c'è, e non solo nell'intenzione, ma anche nel proposito.

Che Bovio nello scrivere non abbia pensato alla scena, è che ad una rappresentazione fatta da attori innanzi a un pubblico pagante non aspirasse nè la volesse, importa poco, o soltanto al biografo. Il dramma è nell'argomento, è nella forma; è nell'ambiente, nei caratteri che vi si delineano, che vi si urtano, ricchi di contrasti, colorantisi nella passione, incalzantisi in una progressione di effetti, con intenti di evidenza plastica, fatti per il teatro. Ne avete l'impressione di un primo atto, in una vasta azione scenica, ripartita a quadri, Giuda che la muove, Maria di Magdala che l'appassiona, gli Apostoli che la spiegano e la completano, i Farisei e gli Scribi che la precipitano alla soluzione del Golgota.

Nel fondo le turbe, i fanatici della vecchia fede, gli entusiasti della nuova; una moltitudine rumorosa, scre-

ziata da sorrisi di etère greche, affoscata da visi lividi di preti astiosi, in mezzo alla quale il legionario della Roma conquistatrice, passa senza discutere, senza appassionarsi, quasi compatendo, nella serenitá tollerante della sua incredulitá e della sua forza.

Si, un primo atto con una prima scena di ambiente: Gerusalemme commemorante nella sinagoga la voce nasale dello Sheliach, a traverso tre mila cinquecento novant'uno anno, la liberazione del popolo eletto dalla schiavitù persiana: poi la festa sulla piazza; una pittoresca miscela di fallofore di Lesbo, di tribadi spartane, di Frigi, di Tarantini molli, di Capuani voluttuosi, e dal pozzo di Salomone, in una lontananza misteriosa di retroscena, la voce dolce e squillante del Rabbi, che scaccia i Farisei, invocanti il miracolo: « Via, progenie di vipere! »

E l'atto di esposizione e di preparazione prosegue, svolgendosi nei caratteri e nelle passioni; nelle situazioni o nel dialogo che le surroga con una concisione di frasi sentenziosa e laconica. Giuda ha il suo *leit motif* morale, come un personaggio d'opera Wagneriana; teatro, nel convenzionalismo nuovo, anche questo, « *Qualcuno tradisce* », la parola del Maestro, la quale è insieme un avvertimento e una condanna, vi è entrata nel cuore, suscitandovi risentimento, rimorso, ribellione aperta e acuti stimoli di difesa: tutte le miserie degli indecisi, tirati da due parti, mezze anime.

Nella scena con Maria di Magdala, dove l'azione, pur non essendo che nei cuori e solo manifestantesi nella progressione del dialogo immaginoso, suscitò più frequente o più caldo l'entusiasmo dell'uditorio, Giuda si mostra intero nella duplicità del suo spirito, lui è il *qualcuno* che *dentro* lo inquietava. Egli campeggia nel quadro, rilevando sulle figure minori. La stcssa Magdalena non è che un contrasto, stndiato ad effetto

di teatro; l'affermazione della fede di lei dà riscatto alle perplessità, al dubbio, indi alla negazione aperta dell'altro. A prima giunta, se in quell'atto unico fosse il dramma intero, parrebbe il protagonista. Ma non è. Cristo, nella invisibilità dei « tipi massimi della Storia che si sottraggono alla riproduzione e alla riapparizione » è presente dal principio alla fine dell'azione in tutti coloro i quali, amando, odiando, soffrendo, parlando continuamente di lui con la parola del suo pensiero; è presente e predomina. La sua voce che due volte vibra con dolcezza per inveire contro i Farisei e giudicare l'Adultera, dà nello spirito nostro al Cristo-Uomo, voluto dal Bovio, le proporzioni del Cristo-Dio dei preti e della gente semplice. È questa forse la prima volta in cui la retroscena di un teatro deifica. Chi, scrivendo polemica, fece un dramma con l'incoscienza onde il *Monsieur Jourdein* di Molière faceva della prosa, udrà con duplice meraviglia di avere raggiunto quest'altro degli effetti teatrali cui non mirava. Ad ogni modo l'effetto c'è e non è dei comuni, nè dei più facili.

Il Rabbi è protagonista e predomina, nel mistero dell'invisibile, con la Voce vibrante di serenità divina, fra le turbolenti passioni degli uomini. L'episodio della donna adultera compie la deificazione e chiude il dramma. Giuda, prima di fare il nodo scorsoio alla corda che lo dovrà appiccare, si slancia, per l'ultima volta, con l'anima verso il Maestro, affermandone la superiorità su tutto e su tutti; Farisei, Saducei, Scribi, s'allontanano tra ringhiosi e scornati; l'etère, scegliendo tra il Nazareno e il turpe Tiberio di Capri, abbraccia l'apostolato di Maria di Magdala, per predicare la fede nuova col fascino di chi fu donna di spirito, di senso, e che si è pentita; il Centurione, dallo scetticismo argutamente bonario, rimanda a Roma il suo

bastone di comando, e segue il Rabbi con la fede viva e spassionata del neofita che presenta il Calvario. L'umanità si rinnnovella nell'amore: fenomeno psichico di risurrezione, nel quale il giovane Dio si afferma più che nel miracolo della risurrezione dei corpi, L'apoteosi di lui è in tutte le anime.

***

E non so oltre perchè non mi lusingo di rifare il dramma senza la maschia concisione del suo stile e lo splendore delle sue immagini. Dico dramma, e vi insisto, perchè del dramma ha i caratteri, le emozioni, gli effetti, e persino nel « lieve spostamento » voluto dall'autore « nella cronologia biografica di Cristo » una preoccupazione, una preparazione alle impressioni vivaci, immediate dalla recitazione degli attori sul pubblico. La scena episodica della lapidazione della donna adultera è « nello spostamento biografico » una trovata di fine di atto, di effetto sicuro e mirabile. Anche nelle scene dove l'azione, immobile nel fatto, procede e incalza nello spirito, la frase diventa movimento, colpisce, e dà anche più frequeute lo scatto all'applauso. Il quale ieri sera ebbe slanci d'entusiasmo insolito pure nei drammi che, per comunanza d'ideali e riverenza di maestri, i nostri giovani maggiormente amano; anche in un teatro in cui il trionfo, se sapientemente preparato, è facile.

L'esecuzione fatta senza suggeritore, è stata delle migliori tra le molte buone e ottime alle quali la compagnia Zacconi-Pilotto-Sciarra ci ha ormai abituati. Le chiamate al proscenio, dopo la rappresentazione, tante da non potersi contare; l'ovazione a Giovanni Bovio assente, per l'unanimità insistente del suo trasporto, tale da non potersi descrivere.

Ed è bene che ciò sia avvenuto; è bene che il di-

ritto alla ragione ed al libero esame, siasi nuovamente affermato il giorno dopo in cui ci sentimmo tutti umiliati dalla vergogna medievale del processo di Portici. L'autore del *Cristo a Purim* non ne avrà dispiacere. Toccava ai nuovi Farisei, Sadducci e Scribi di fare che il dramma che ci ha dettato diventasse quello che era nel primo pensiero dello scrittore, polemica filosofica d'occasione, onde volle dimostrare che « più religioso dei timorati è l'altro, il quale in mezzo all'orgia cristiana, ripresenta Cristo ».

---

## *Maschere.*

*A Roberto Bracco*

Un atto solo che ne vale cinque — quando sono buoni. L'emozione intensa di tre ore condensate in una cinquantina di minuti con oppressione di incubo. Non un dramma cui si assista, ma una vita intima, nella quale si entri e si soffra. Nell'insieme un impressione dolorosa di *fatto accaduto*, tale che, a ripensarvi, si sente una ripugnanza invincibile a scrivere « scena, attori, autori, pubblico, applausi, chiamate, entusiasmo, trionfo » tutte le parole d' uso che ricordano la finzione, la convenzione, gli effetti pensati, voluti, raggiunti — questo si è detto, questo si dirà.

Il *Mattino* e il *Corriere* hanno scritto articoli che avrei fatti miei con orgoglio. Chi non fu al Sannazzaro sa ormai da loro il successo grande e la potenza d'arte nel vero onde fu conseguito. Sa del suicidio della moglie adultera: del magistrato che verbalizza: del medico inquirente che scopre nelle viscere della suicida — assente da otto mesi il marito — la madre. Sa in qual momento terribile arriva quel disgraziato, e come in lui nascano i primi sospetti; e con che sottigliezza crudele indaghi nello sgomento dell'amico che

lo ha tradito; e, avuta la certezza della colpa, si vendichi distruggendone, per rispetto alla innocenza dell'unica figliuola, ogni traccia; e, a tortura del falso amico, mentisca costringendo a mentire, mettendo una maschera all'odio dell'uno al rimorso dell'altro, alla miseria morale di entrambi; legati ad una stessa catena nella complicità del delitto e della sua espiazione, come due forzati ai quali sarebbe un sollievo l'uccidersi, condannati a vivere. Sa anche l'impressione negli spettatori che fu pietà e terrore; e come Ermete Zacconi non rappresentasse, ma vivesse il momento indicibilmente angoscioso della vita del personaggio, e gli altri attori, dallo Zoncada al Pilotto, dalla Bertini alla Nipoti, gareggiassero a mettere la verità dell'accento nella verità dell'azione; e il pubblico dopo di avere applaudito, dopo d'avere persino sorriso d'una comicità misurata e sapiente che alleviava, senza alterarla, la sua commozione, prorompesse nella triplice acclamazione entusiastica della fine.

Che avrei, dunque a dire! Nulla che durante la rappresentazione non siasi sentito da tutti, che stamane i giornali non abbiano scritto, che io stesso iersera, caro Bracco, non vi abbia detto, più che a lode vostra, a sollievo della mia emozione. Che siate nato fatta per il teatro; che ne abbiate il sentimento, l'espressione, la misura, la forma, lo scrissi qui quando, dopo la rappresentazione di *Una donna*, rivelaste il talento drammatico che iersera avete così splendidamente affermato. Si è detto di voi che osate; dopo il successo pieno, grande, duraturo delle *Maschere*, bisogna dire che sapete osare. Poche volte come in questa, la verità della vita diventò il verosimile della scena. Tutto è pensato, tutto é sentito. Non un personaggio che soverchi nel quadro scenico, nè una pennellata che strida nella intonazione dei coloriti, mira-

bile. Ogni parola è nell'azione. Posto il fatto, quello è il suo sviluppo, quella la sua espressione. Il dramma comincia e termina, si complica e si scioglie, non aiutato da nessun artificio, ma irresistibilmente sospinto dalla progressione logica delle cause e degli effetti loro alla inevitabilità della sua conclusione.

E non dico altro. Non indago come il dramma sia nato nella vostra mente, e siasi fatto iersera mio, nostro, di tutti nella verità crudele della sua passione. So che ne soffersi come d'una scena di dolore umano. nella quale il teatro si rimpiccioliva a una camera e gli attori sparivano nel personaggio che rappresentavano. E vi ho scritto per dirvelo.

---

## *La fine dell' amore.*

***Commedia in quattro atti di Roberto Bracco***

2 Giugno 1897.

Matilde Serao, in una nota artistica nella quale vibravano le sue impressioni, fece dire a Giuliano Sorel la parola giusta sulla nuova commedia dell' autore d' *Infedele*. La sua previsione si avverò interamente. Dell' amore che finisce, delle cause per cui finisce, spettatori o critici, ciascuno giudicò diversamente secondo la diversità dell'opinione personale, del preconcetto, del pregiudizio, dell' esperienza propria o d'altrui. Non si fu concordi che sulla vivezza dell' interessamento onde fu seguita l'azione scenica, sulla irruente unanimità dell'applauso.

Ed era fatale che ciò avvenisse. La commedia aveva nel titolo tanta intensità e larghezza di suggestione da far si che la parte colta del pubblico portasse a teatro, ciascuno per conto suo, una *fine dell' amore*, la quale non era nè poteva essere quella di Roberto Bracco. Nessuno, appartenente al sesso che si vanta

forte, avrebbe osata un'affermazione che lo umiliava, e dalla quale dovevano scaturire quattro atti, scoppiettanti d'ironia e di sarcasmo. *Gli uomini non sanno più amare!* Quali uomini? Evidentemente i cinque mattacchioni che attraversano la scena, diversi di carattere e di pensiero, concordi nello scopo, profilantisi di scorcio, impietriti nella immobilità dell'espressione uniforme.

L'amore finisce perchè gli uomini non sanno più amare!... Nessuna delle molte commedie, fantasticate in platea prima che si levasse il sipario, per essere demolito da un atto all'altro, poteva riuscire a una conclusione siffatta. La temerità era grande; la reazione nel pubblico, specie mascolino, naturale quanto inevitabile. Perchè non avvenne? Perchè dalla delusione non proruppe il dispetto? Perchè bocche abituate all'urlo acclamarono?

***

Egli è che, fra le molte cagioni per cui l'amore finisce — incompatibilità, disinganno, volubilità, leggerezza, capriccio, sazietà, esaurimento — Roberto Bracco aveva il diritto di scegliere quella che non fosse stata sciupata dal teatro convenzionale; che entrasse nei suoi convincimenti d'artista; che sopra tutte riproducesse un atteggiamento sociale del tempo; che meglio rispondesse alla finezza indagatrice del suo talento. Nè parmi ch'egli abbia allargato l'osservazione dall'individuo alla specie, mirando a generalizzare. Egli non fece una diagnosi applicabile a tutte le malattie dello spirito e del senso alle quali l'amore soccombe. Studiò un caso fra i molti, forse il più frequente, ma non il solo nemmeno nella classe ch'egli mise in scena.

La limitazione è evidente.

La marchesa *Anna di Fontanarosa* abita un villino,

non suo in una campagna non freqnentata da villeggianti: un'eccezionale campagna napoletana, perocchè la marchesa, separatasi amichevolmente dal marito che la tradiva, venne fra noi, e abitò prima un palazzo nella Riviera di Chiaia dove. per quasi due anni, visse sfarzosamente. Cinque amici, cinque adoratori partenopei, che probabilmente avevano aperte le parallele d'assedio nel palazzo della Riviera, la seguirono nella campagna non frequentata. I cinque accampano nell'albergo del paese, ma hanno, a tutte le ore del giorno, libero l'accesso al salotto della marchesa, dove fumano, leggono, ciarlano. Sanno che la *Fontanarosa* è separata dal marito, ma chi sia costui ignorano. Alla prima, si ha di essi un'impressione di macchiette d'ambiente; ma quando scatta la satira, perchè la commedia ha spiccatamente l'intenzione satirica, le fisonomie diverse si accentuano. I cinque sono: un fisiologo impantanato nella materia: il dottor *Fulvio Salvètti.* — Una caricatura delle teorie Tolstoïane, spiritualista ed erbivoro: *Giuliano d'Alma.* — Uno *sportsman* appassionato, bel giovine, schiavo della moda, intransigente sulle leggi dell'etichetta e le esigenze del buon gusto, elegante e fatuo: il conte *Sandro Dionigi.* — Una delle grandi afflizioni del tempo nostro, un psicologo, scrittore di commedie che egli legge agli amici: *Renato Albenga.* — Un invalido delle battaglie erotiche, un decaduto, un esaurito, un frollo millantatore di peccati vecchi a conforto delle conseguenti impotenze spinitiche: *Gustavo Ruspoli.* Tutti cinque sono la personificazione delle loro teorie. Per *Giuliano d'Alma*, l'amore carnale è caduco, essendo il prodotto d'una combinazione chimica destinata a dissolversi. Solo nello spirito l'amore è eterno. — Il dottor *Salvetti* l'amore spirituale lo dà in soluzione agli ammalati che non può guarire. Egli studia le

condizioni fisiologiche di una donna.. ed aspetta. Nella vita muliebre v'è sempre un quarto d'ora nel quale non si ha che a stendere la mano per afferrare. L'amore si coglie come un frutto maturo. — *Albenga*, il psicologo, crede che il quarto d'oro della vulnerabilità femminile arriva sempre, purchè sia determinato da un'influenza, da un fluido, da una forza fascinatrice. — Per *Sandro Dionigi* la fortuna in amore è, come nello *sport*, questione di corsa rallentata o affrettata ad arte, *distanzando* a tempo e arrivando primo. — Lo spinitico *Ruspoli* non fa teorie: ama i fatti, lui!

Le dichiarazioni della marchesa *Anna* e del marchese *Arturo di Fontanarosa*, sono anche più personali, più caratteristiche delle precedenti.

La marchesa dice:

— Io cerco quello che vi ha ormai di più raro e di più irreperibile sulla faccia della terra. Io cerco un uomo. Per gli uomini tutti gli uomini sono uomini. Le donne non ammettono che un uomo solo, quello che sa conquistarle.

E il marchese a lei, quasi appena arrivato, dopo due anni di separazione, con quella sua vanità sconfinata di marito infedele, ma irresistibile:

— Si è amati perchè si è amati, e non già perchè se ne sia degni. Tu mi ami: ecco tutto.

Su coteste manifestazioni di carattere, di pensiero e di sentimento, che ho voluto quasi testualmente ricordare perchè, nella stessa eccentricità loro, se non ci dànno veramente dei tipi, determinano dei caratteri, l'azione si svolge magistralmente, senza prolissità, nè esitazioni, nè intoppi, intorno a una situazione unica, rinnovata atto per atto dai particolari dello sviluppo ingegnoso, strettamente logica nella soluzione, incisiva nel dialogo.

Sino dalle prime scene, voi sentite che il comme-

diografo è sicuro di sè; che ha intera la padronanza dei mezzi suoi, e sa donde muove, e dove andrà ad arrivare; che sa di osare e sa osare. Voi sentite di trovarvi di fronte a un autore autentico, a un lavoro d'arte lungamente pensato, mirabilmente equilibrato, nuovo nel concetto, smagliante nella forma, voi, condannati alla esilarazione fisica della *pochade* scollacciata, ed ai trionfi in famiglia del dilettantismo affliggente.

***

L'ho detto manifestando un convincimento: il proposito attribuito a Roberto Bracco d'aver voluto generalizzare, satireggiando, coi tipi se è vero non ha sconfinato che di poco dalla intenzione. L'eccezione era imposta dall'ambiente speciale in cui la commedia si esplica; essa ha nell'autore di *Una donna*, d'*Infedele* e del *Trionfo* precedenti invidiabili. I tipi come io li comprendo, non sono unilaterali; sono l'uomo, non un uomo, *Arpagone* è l'avaro; *Don Marzio* è il maldicente; *Rabagas* è il ciarlatano politico; *Shylock* è una razza. La contessa *Anna* è una moglie, il marchese *Arturo*, un marito. Con la pattuglia dei cinque corteggiatori, essi pongono le tesi « l'amore finisce perchè gli uomini non sanno più amare » e la risolvono affermativamente con la dimostrazione *in solidum* dell'impotenza comune.

Era inevitabile. *Anna di Fontanarosa* ha cercato a torto nella campagna senza villeggianti, fra gente più di teoria che di azione, l'uomo veramante uomo, il tipo della specie, che la conquistasse. *Anna dl Fontanarosa* è, per disgrazia sua, un'eccezione, la generalità delle donne non lo sono; cercano e trovano; l'imbarazzo è nella scelta. La passione quando è schietta, non distingue, non classifica, non sottilizza. *Anna* poteva aborrire dallo amore ch'è brutalità, fatuità, idea-

lità, galvanismo, abitudine stanca, benedetta dal prete e legalizzata davanti al sindaco. Ma il sentimento che dà un così largo contingente alla nostra emigrazione in America, ha, nella sua manifestazione, estrinsecazioni diverse. *Anna* stessa lo dimostra nella scena così squisitamente muliebre, così profondamente umana, che termina il secondo atto. Il marito non più amante, non più amato, ritornato a lei, ospitato per quella sola notte da lei, stanco di trentadue ore di viaggio in ferrovia, dorme sdraiato su due poltrone. *Anna* esce in punta di piedi dalla sua camera. La bianca veste discinta rivela il letto ch'ella ha lasciato. I suoi occhi, senza la più lieve velatura di sonno, tra curiosi e impazienti, scintillano. Aspettava ella? L'amarezza del sorriso, l'ironia di parola e di accento nella esclamazione: *Ed ecco i mariti!* lo dicono. Da quella amarezza ironica all'amore fisiologico di *Fulvio Salvetti* non vi era che un passo. Ella ne fece mezzo: l'altro mezzo spettava al marchese. Ma egli preferì di dormire. Ed ecco i mariti.

Lasciamo in pace i tipi, facciamo alla satira la parte che l'è dovuta, la scena da me riassunta è embrionale: il terzo e il quarto atto la continuano; da essa esce, spietatamente logica, intera la commedia, co'suoi scatti nervosi, con la sua nota a stento velata di tristezza e di lagrime. Il quarto d'ora è passato; il *Fontanarosa* non lo seppe aspettare; *Anna* gli è sfuggita per sempre. Risoluta a tradire, al marito proponente una riconciliazione che agli occhi del mondo salvi le apparenze, risponde:

— « Ognuno per la sua via » questa doveva essere l'unica degradazione possibile. Più giù non volevo, non volevo! e non volevo... forse chi sa?... per quella specie d'avarizia sentimentale che rende sacro il ricordo d'un amore che non tornerà mai più!... E basta ora!...

non farmi dire altre cose inutili... Siamo troppo lontani l'una dall'altro, e parliamo due linguaggi troppo diversi. Probabilmente ho torto io, si, ho torto io... Ma a chi faccio male avendo torto?... Tu fuma la tua sigaretta e non preoccuparti di me..,

E in un altra parte della stessa scena squisitamente bella. — Io non ti amo più. È vero che non ti amo più perchè non amasti me; ma ciò non vuol dire che la colpa sia esclusivamente tua. Oh! no. La veritá e questa: gli uomini non sanno più amare.

E, con cotesta affermazione, la commedia parrebbe chiusa, ma non è. La partenza equivoca del marito per Roma, chiamatovi per non so quale affare dal suo notaio, ha spinto Anna alla risoluzione estrema. Fra la fisiologia, la psicologia, il platonismo e la frollagine, *Anna* ha scelta la fatuità. Ma nelle parole con cui ella annunzia a *Sandro Dionigi* la felicità che gli è riserbata, vibra, fatta di sconforto, una grande amarezza ironica.

— Vi preferisco come siete, più abituato ai passatempi che all'amore; più appassionato di cavalli che di donne; più innamorato di voi stesso che di me. Mi rivolgo a voi con la fiducia che una doccia della vostra frivolezza mi dia salute. Voi pensate meno degli altri... Mi piacete per questo. —

E tutto sarebbe finito con una soluzione vecchia a teatro quanto nella vita, se, *comme il y a un dieu pour les ivrognes*, non ve ne fosse, a volte, uno anche per i mariti.

Il marchese *Arturo* ritorna dalla ferrovia con un telegramma del notaio, annunziantegli che può risparmiarsi la noia del viaggio a Roma perchè l' affare fu conchiuso senza di lui. Qual affare? *Anna* sogghigna, incredula. Si tratta di una « falsa partenza » di un convegno d'amore andato male? Ad ogni modo, fe-

rita nel suo amor proprio, decisa più che mai a rifare la sua salute con una doccia ricostituente di frivolezza, al marito che accenna di non volersi una seconda volta rassegnare a dormire su due poltrone, dice aperto che nella camera di lei è nascosto un amante.

Ma il Marchese *Arturo di Fontanarosa* ha inguaribile la vanità di marito amato ad ogni costo. Ricorda che, appena arrivato, mentre in un primo colloquio manifestava il desiderio della riconciliazione, cascò goffamente nello stesso tranello. Ha tuttora nell'orecchio la risata onde *Anna* scherniva il suo stupido trasporto di curiosità gelosa. Non si farà canzonare una seconda volta. Rinunzierà alla constatazione. Nè basta: a dimostrare la fiducia cieca nella fedeltà della moglie, andrà a dormire nella camera che gli fu prima assegnata.

Uscito il marito, rientra l'amante. Egli ha udito tutto. La scena che scaturisce dalla comicità della situazione del conte *Dionigi*, ha nelle parole di *Anna* una nota d'ironia quasi tragica. *Dionigi* dichiara che salverà la donna compromessa da lui. Non ama lo scandalo, e molto meno una catastrofe che non sarebbe di *buon gusto*. Fatuo finchè si vuole, ma gentiluomo innanzi tutto. Andrà via.

— A domani, *Anna*, a domani.

— No, *Sandro*, a mai più.

— Addio, *Anna*.

— Addio, *Sandro*.

E la marchesa di Fontanarosa, tra l'amante che fugge e il marito che va a letto canticchiando. *La donna è mobile*, mentre s'avvia alla sua camera, pensa:

— E dicono che sia così difficile di serbarsi oneste!

***

Non ho seguito, atto per atto e scena per scena, lo svolgimento della commedia, perchè essa è un lavoro

d'arte finalmente analitico. Ho solo ricordato alcune « battute » del dialogo rivelanti una situazione d'anima, perchè l'azione in *Anna* è tutta inferiore e così assorbente che la materialità del fatto, dal quale essa muove, quasi si dimentica.

Dopo un primo atto, ch'è di esposizione, di *mise en scène* fatta da maestro, la commedia a due personaggi attrae tutta intera l'attenzione dello spettatore, imponendosi. L'interessamente è così esclusivo, che la presenza dei corteggiatori della *Fontanarosa*, anche quando nell'intervento di essi e più manifesta l'intenzione satirica, sembra fatta per riempire. All'entrata della pattuglia dei Cinque con le rispettive sacche da viaggio, nell'atto terzo, decisi a partire perchè sospettano nel marito di *Anna* un amante, lieti di rimanere quando sanno che il presunto amante è il marito, la comicità esagerata della scena suscitò risate incredule. Egli è che questi cinque teorizzanti sull'amore e sulla donna, con le fisonomie diverse, gli atteggiamenti uniformi, e lo scopo comune, hanno l'aria di fantocci dimostrativi. Essi come le « macchiette » di Sardou, che ne abusa, non fanno l'ambiente; pongono le premesse di un sillogismo, che vorrebbe riuscire a una larghezza di conclusione, sconfinante dal quadro scenico. Divertono ma non persuadono.

Invece la commedia a due, la sola che veramente attragga, e appassioni, e dimostri, e conchiuda, ha dall'acutezza dell'osservazione dalla quale essa è nata, dalla sapiente lentezza con cui progredisce, dalla verità che vibra nell'espressione della nota predominante, un'efficacia semplicemente maravigliosa.

Non ricordo con precisione il numero delle scene fra *Anna* e il marchese *Arturo di Fontanarosa*. Parmi sian cinque: due nel secondo atto, due nel terzo, una nel quarto. Ma ricordo che esse svolgono una situa-

zione unica, basata sull'incompatibilità dei caratteri e dei sentimenti. Nell' una il bisogno di amare, e insieme lo sconforto di non essere amata: nell'altro la sicurezza imbecille del marito infedele, cui, per temperamento, per virtù, per dovere, tutto dev'essere perdonato, combattono un duello nel quale la vanità, la compassione, lo sprezzo si alternano, espressi da un dialogo, rapido, incisivo che ora è rimpianto, ora sarcasmo, ora lagrime. Poche volte ho assistito a una prova così esauriente, d'un talento nato fatto per la scena, vario, accorto, pieghevole, ripugnante dalle ripetizioni, brioso senza ostentazione, arguto senza leziosaggine, avversario convinto di tutto ciò ch'è piagnisteo, declamazione, retorica; mirante, senza parerlo, agli effetti della commozione; affermante in tutto, nelle proporzioni, nelle gradazioni, negli sviluppi, il senso della misura, squisito.

Questa è la commedia che gli spettatori del Sannazzaro hanno per tre sere applaudito, e non l' altra della satira, dei tipi, dei simboli. Che « gli uomini non sappiano più amare »; che alle donne, quando sanno e vogliono, a reazione contro mariti fiacchi o infedeli, « non sia difficile serbarsi oneste », poste le due affermazioni come tesi generale, nessuno ha creduto, nè crede; soprattutti l' autore di cotesta fine d'*un* amore, al quale nè gli anni, nè l' esperienza possono aver data la tristezza amara della conclusione troppo larga, evidentemente forzata, della sua commedia.

Che, nella classe sociale in cui nacquero e vivono i marchesi di *Fontanarosa* la constatazione mortuaria siasi fatta o si faccia, è probabile: la facoltà amatoria ha estrinsecazioni così diverse che può parere, negli uni, esaurimento o decesso ciò che, in altri, è rigoglio di vita intensa e produttiva. La stessa *Anna*, la quale sorride con tutta l' ironia del suo sconforto davanti alla morte più o meno apparente del marito che dorme

e dell' amante che scappa, ha, nella sua irrequietezza nervosa la sentimentalità così profonda, così resistente, da poter ritentare con successo diverso la prova, nelle migliori condizioni fisiche e morali possibili.

Noto intanto questo. Nel breve spazio di tre atti, quanto ne corre da una notte all' altra, il marchese *Arturo di Fontanarosa*, stanco di trentadue ore di ferrovia, ha sentito naturalmente il bisogno di andare a letto due volte, in una solitudine di scapolo che evidentemente non desiderava. Nè parmi improbabile che se Anna avesse avuto uguale la pazienza alla mania malinconica del sentenziare, il sentimento sul quale biascicò il *De profundis* sarebbe stato accolto con l' inno glorioso della risurrezione.

***

Questo ha capito il pubblico, che, a teatro, si appassiona e non sottilizza; e perciò ha applaudito. Io mi limito a constatare.

E, dopo la constatazione, fo una domanda.

Perchè Roberto Bracco non vuol mettere una nota d' idealità nell' osservazione così giusta, ma così sconfortante, dalla quale nascono, vivi, impressionanti, i personaggi de' suoi drammi e delle sue commedie? Dalle *Novelle ciniche* ai *Versi vernacoli*, dalle farse alla fiaba delle *Disilluse*, e da questa a *Una donna*, a *Maschere*, a *Infedele*, al *Trionfo*, al *Don Pietro Caruso*, alla *Fine dell' amore*, egli fa cantare l'eterno duetto fra l' Uomo e la Donna, nell' ambiente speciale, non sempre respirabile, in cui svolazzano le gonnelle. Solo in alcuni di essi egli accenna di voler guardare più su: è salito al busto e vi ha cercato un cuore. Ciò mi lascia sperare che, mirando ad altezze maggiori, l' ascensione continui. Nessuno mi farà credere che, in una tastiera così ricca di accordi, manchi la

nota in cui l' idealità vibra dolce e consolatrice. Se egli si risolvesse a posarvi il dito, anche il *fron-fron* tra mordente e sensuale che si sprigiona dagli altri tasti ci guadagnerebbe. Le opposizioni sono nella natura, il contrasto è nella vita. Perchè l' arte dovrebbe sprezzarli specialmente l' arte che studia la vita, se ne ispira e la rappresenta?

Ci pensi.

---

## FELICE CAVALLOTTI.

### *Il Cantico dei Cantici.*

Anche fra noi *Il cantico dei cantici* ebbe un successone come dapertutto. Peccato che Felice Cavallotti non fosse là, ieri sera. nel retroscena del Sannazaro, a sentirsi ventar sul viso l'alito caldo di quel' entusiasmo! E che folla di gente a modo in platea, e che splendida corona di belle signora, attente, commosse, nei palchi! Ma forse è stato meglio che non ci fosse, perchè avrebbe preso uno de' suoi *cappelli* famosi, accorgendosi che da taluno si sarebbe voluto dar colore di dimostrazione politica al più schietto successo d'arte che abbia fatto mai battere di piacere e di orgoglio il cuore di un poeta drammatico.

Non sappiamo davvero che sugo ci sia e che gusto si provi a rimpiccolire l'artista nel democratico? O che c'entravano le grida di Viva Bovio? Non c'è la scuola? e il giornale non è abbastanza largo all'apoteosi politica? E quei cartellini che avevano l'entusiasmo repubblicano così mercantile, chi fu il nemico del poeta che dalla penombra insidiosa del loggione li lanciò in platea, proprio in quel punto critico del dramma, nel quale il seminarista vede per la prima volta farglisi viva davanti, cogli occhi ceruli e con la trecce bionde— viva di tutta la grazia. di tutto il sentimento della fan-

ciulla, la Sulamite che egli adorò dipinta sulla parete di una chiesa? Chi, in quel momento, nel quale l'emozione era così intensa, pensava all'egregio professor Bovio, e nel poeta, che ci destava tanto impeto di sussulti, ricordava il deputato focoso dell' estrema sinistra nell'atto in cui scaglia contro il ministro Depretis l'apostrofe irruente?

Ma lo ripetiamo: l'emozione degli spettatori, in quel momento, era così intensa che i cartellini non furono, non che letti, raccolti: e la commedia, o il dramma o il poema. o lo *scherzo*, come lo battezzò l'autore, continuò a piacere, a commuovere, a trionfare, senza aiuti democratici, per virtù propria, per la verità umana delle passioni che vi si agitano, per la novità e l'efficacia della situazione unica che vi si disegna e si svolge in un contrasto sapiente, in una varietà maravigliosa di colori caldi, di mezze tinte delicatissime e la eleganza del frizzo comico, lo splendore lirico del pensiero, e il fascino del verso.

*il cantico dei cantici* si rappresenterà molte sere.

---

## ARTURO COLAUTTI.

### FIORENTINI: *L'altro.*

16 Maggio 1893.

I colleghi che mi hanno preceduto stamane nel fare la cronaca d'ieri sera, hanno di già detto che è stata una battaglia, che morti non ve ne furono, ma che i feriti, dalle due parti, a giudicare dall'impeto dell'ultimo assalto, e dalla tenacia rabbiosa con la quale combatterono a mezza spada, corpo a corpo, dovettero essere parecchi. Nessuno li ha raccolti; nessuno credette ch'essi valessero la spesa d' una fossa e di un po' d'acqua santa nel campo stesso in cui caddero valorosamente. Io ne raccolgo uno, il più ingiustamente

e crudelmente colpito dalle palle dei miei colleghi, e lo adagio piamente, malconcio com' è, sopra il lettuccio che gli ho fatto alla meglio nell'ambulanza della mia cronaca, con la certezza che guarirà — per vedere con gli occhi propri che l' opposizione in lui fu sincera, e, nei momenti in cui meno lo sospettava, anche intelligente.

Parlo del pubblico. Poche volte esso fu più numeroso, nè più attento, nè più vibrante: poche volte il rispetto all' ingegno, l' ammirazione per l' artista, la simpatia per l' uomo si manifestarono con esigenza maggiore: nessuna debolezza e nessuna oscillazione; neppure l'ombra della indulgenza che umilia e dell' applauso di cui si ride. Non si badò che *L' Altro* era il primo lavoro teatrale, destinato a rivelare una nuova faccia d' un grande talento di poeta, di romanziere, di critico e di polemista; avreste detto che Arturo Colautti, davanti a una platea che lo aveva troppo lungamente ammirato, dovesse affermare l' autenticità de' suoi trionfi, e che gli si facesse l' onore, concesso a nessuno dei nostri, di credere che avesse prima scritto il *Demi-Monde*, o gli si attribuisse la paternità di *Fedora*. Nè la colpa era del pubblico: sino dal primo atto l' autore di razza gli si era rivelato. Nella esposizione della comedia era già il maestro. La *scena piena*, quella che per l'operista è il concertato, e che g i esordienti rimpinzano di ciarle vuote e di frizzi refrigeranti, sciorinati da fantocci meccanici, nessuno fra noi, dopo Paolo Ferrari, l'aveva fatta così ambiente, così caratteri, così azione. Quando si levò il sipario sul salotto di casa De Rota, sembrò che un muro crollasse davanti a noi; conoscevamo i personaggi, ciascuno dibattentesi nel suo pregiudizio, nella sua dabbenaggine, nella sua cattiveria, nella sua passione, e, precedendo l' *Altro* che si fece troppo aspettare, entravamo.

Quel primo atto, più che una preparazione al dramma, è il dramma. Arturo Colautti comincia col fare quello che altri finiscono col non sapere far più: crea un carattere, nuovo alla scena. È il marito che, sospettando la moglie infedele, per una dolcezza sua speciale di natura debole e pigra, e di egoismo accidioso e sentimentale, rifugge dal procacciarsene la certezza. *Paolo de Rota* rimarrà. Il suo autore entra con lui nel nostro teatro di prosa dalla grande porta...

Mi accorgo che sto facendo della critica, mentre avevo promesso a me stesso di non permettermi che della cronaca. Ritorno al còmpito mio per dirvi che durante l'atto i frizzi saltavano, uno dopo l'altro, di sopra la ribalta, e andavano a scoppiare nella platea; che il pubblico rise, s'interessò, si commosse, e che, a sipario calato, acclamò tre volte al proscenio gli attori, e insistette nel voler salutare con essi l'autore sino a che Francesco Pasta non si avanzò a dirgli che l'autore, in quel momento, non era presente.

Nel secondo atto l'interessamento crebbe, e l'emozione con esso. Gli attori recitavano col valore, col convincimento di soldati fiduciosi nell'ufficiale che li guida al fuoco. Si cominciava ad avere un presentimento della battaglia che i miei colleghi della mattina hanno raccontato. Neppure un tentativo di opposizione al successo; ma, tra le mani che levavansi ad applaudire, scorgevasi come una muraglia fredda, granitica, di resistenza aspettante, passiva. Il dramma attraeva sempre più, ed i frizzi continuavano a saltare, di sopra i lumi, in platea: ma non tutti scoppiavano. Quella parte di pubblico, nella sua impassibilità di muraglia — strano ma giusto a dirsi! — non aveva torto. La gaiezza guastava l'emozione nel momento in cui l'azione assorbiva. *Paolo* ha per la prima volta, e senza volerlo, la certezza della infedeltà di sua moglie *Ginevra*. L'opera

prevarrà in lui sulla speciosità del ragionamento, e sui tentennamenti della volontà malata di sentimentalismo morbido e vigliacco? *Amleto* si limiterà ad infilzare *Polonio*, e continuerà a sfibrare in sottigliezze di sofista poltrone la forza del suo proposito?

Tre chiamate fragorose agli attori; tre, anche più sbalorditoie, all'autore, ch'è in teatro, ed esce a ringraziare... come si ringrazia quando non si è un coreografo.

L'impressione è di un atto che continua, completandolo, il primo bellissimo, e che lo vale.

Siamo al terzo. Tutta la prima metà è fatta con la stessa sicurezza e con lo stesso ingegno. E accade questo ch'è insieme audace e nuovo, e, nella novità audace, accettato dal pubblico senza opposizione. L'*Altro*, l'amante della moglie, il protagonista della comedia, senza uscire dalla quinta provvidenziale, empie di sè la scena. Tutti i personaggi della scena ne parlano; egli è sempre là, vivo, presente nelle azioni, nelle passioni loro, profilantesi, ora comico, ora sinistro, sempre antipatico, attraverso l'ira o lo scherno. Nella sala nessuno sente il desiderio che egli si mostri: tanto, nella verità sua di tutti i giorni, egli è odioso e grottesco!

Dopo la bella e incalzante ed efficace scena fra *Paolo* e *Ginevra*, tutti noi, amici, nemici, indifferenti — il publico — sentimmo che il dramma era finito: finito con la più acuta delle emozioni, in una stretta dolorosa di terrore tragico, se *Paolo*, a Ginevra che dice di non amarlo, che può aggiungere di amare un altro, e, in un impulso di onestà coraggiosa quanto non comune, quanto non compresa, confessare la maternità adultera, avesse risposto come, a quanto mi assicurano, risponderà questa sera, senza gettare nella vivezza della nostra commozione il freddo di una comparsa uggiosa e ridicola, e chiedere alla *ficelle* del vecchio

teatro, in una casualità che può esser vera quanto è antiteatrale, la irrevocabilità della soluzione.

Un dramma col protagonista sempre *presente* e sempre *invisibile*, continuerebbe la novità audace alla quale ho accennato, completando le altre del forte dramma, arrischiate con talento, riuscite tutte.

---

## PIETRO COSSA.

### (*A sipario calato*) ***Cleopatra.***

I.

14 Dicembre 1877.

Par di sognare! Una questione d'arte appassionò quanto e più d'una questione di politica, un dramma fu levato all'altezza di una Convenzione ferroviaria, e si sciuparono con un poeta gli onori della demolizione riservati ai Ministri!

Chi è che vuol prendere il posto di Pietro Cossa e fare con lui il baratto del portafoglio? O che ha dividendi la *Cleopatra*, e si permette il lusso d'un segretariato generale anche il Ministro delle nove Muse? — o vaca una prefettura sul Pindo, o c'è in aria il progetto di portare a Napoli l'acqua... dell'Ipocrene?

Se è amore schietto dell'arte quello che levò a rumore il campo del giornalismo, tanto meglio! e il primo a rallegrarsene dovrà essere Pietro Cossa, che con soffio potente seppe destare tanta, e così viva, e scoppiettante fiamma di discussione artistica; — e dopo lui noi tutti, nel sentirci dentro l'anima meno frolli di materialismo e di tornaconto di quanto siamo, o vogliamo parere.

Sì, c'è da rallegrarsene nel presente e da augurar bene per l'avvenire. Perocchè anche se la *Cleopatra* dovesse soggiacere alla condanna ingiusta contro la

quale si è ribellata la *Messalina*, nè una sola sopravvivere delle emozioni che ha destate; se tanta altezza di concetto e splendore di forma dovessero svanire nel tempo, rimarrebbe pur sempre la memoria — un nome o una data — di un'opera d'arte ammirata, discussa, fraintesa, riconosciuta, negata — di un successo teatrale che si afferma persino nella vivacità della lotta che ha suscitato.

Queste battaglie Pietro Cossa le conosce: direi quasi che le ama se non lo sapessi modesto quanto valente: certo non le teme, e una volta impegnate, nè vacilla, nè si pente, nè getta le armi. Da *Nerone* a *Cleopatra*, quanto terreno conquistato nell'arte, penosamente, palmo a palmo, con progressione ascendente, tanto da far dire a qualche suo avversario — dopo il nuovo trionfo di Roma: Ora basta; è già salito tant'alto che si può rovesciarlo.... senza fargli male! — La critica del giornale raramente gli fu benigna, e le poche volte che gli sorrise, lo fece a denti stretti. Quel carattere tutto d'un pezzo, quell'ingegno schietto e senza saldatura, quella tempra d'animo che pare battuta sull'incudine come il suo verso, urta contro la flessibilità graziosa, l'intelletto snello, la fibra molle e squisitamente sensuale degli ingegnosi e brillanti dinoccolati di un'epoca che non è la sua: poichè egli vi nacque ma non ci vive, lui, il contemporaneo dei Romani delle sue commedie.

Ho vivo nella memoria il giorno in cui, a Milano, il manifesto d'un vecchio e glorioso teatro oggi demolito — un manifesto piccino come la fiducia del capo-comico nel poeta — annunziava la prima rappresentazione del *Nerone*.

Chi l'aveva letto stampato questo *Nerone* che si annunziava come una *commedia* rallegrata da un avvelenamento e da un suicidio, l'aveva sentenziato la-

voro mediocre, scritto in versi passibili, e alcuni sbagliati.

In teatro eravamo in pochi, la sera. Nessuno dei critici autorevoli era venuto a far pompa della sua sufficienza in una poltrona di platea, o a sdraiare la noia incredula e sprezzante in un palco di proscenio. Appena un centinaio di spettatori sparsi nella sala, perduti nelle penombre del vuoto mostranti nel viso la tetra imbronciatura dell'isolamento. Poche signore non tutte giovani, e nemmeno belle, quindi, per legge di compenso, volte al palcoscenico e attente alla commedia. Su, nella buia altezza della galleria. una ventina di capi scarichi, viventi delle mille illusioni dell'età loro, innamorati dell' arte, appassionati per tutto ciò in cùi era novità eletta di pensiero e luce di forma; non smaniosi d' altro che di dimenticare l' ufflzio, il tribunale, la clinica, il registro a partita doppia, e l'*entrefilets* del giornale; di udire bei versi, esprimenti forti passioni, e delinèanti grandi caratteri; di sentirsi commossi e di manifestarlo.

Voi lo sapete il successo del *Nerone*. I capi scarichi della galleria, scossi dalle bellezze del poema ardito e nuovo, trasportati di balzo in un ambiente che non era quello della tragedia convenzionale, prima stettero pensosi, quasi incerti; poi si guardarono, e lessero nello stesso lampo d'occhi lo stesso pensiero; poi applaudirono, poi gridarono, poi urlarono — e tutto ciò senza preconcetto, come una molla scatta. I *rari nantes* della platea guardarono in alto, sorrisero, e batterono le mani, esitanti come chi diffida della propria commozione. Ma alla fine dell'atto della taverna, tanto in su, quanto in giù ed intorno, era un urlo solo.

I successi teatrali scoppiano così — e anche i fuochi d'artifizio.

La sera dopo, al Teatro Re ci si stava pigiati: e

così per una dozzina di rappresentazioni successive, Il *signor Cossa* del giorno prima — si ricordava il nome perchè a Milano c'era un Cossa questore — aveva a un tratto acquistato qualcosa di veramente suo, che non lo lasciava confondere con nessun altro. Si diceva *Pietro Cossa* addirittura. Il capo-comico era gongolante: si fece promettere una commedia nuova— il *Plauto* — aumentò i prezzi e allargò i manifesti.

E la critica?

La critica andò in teatro a successo fatto: tentò discuterlo, e finì per subirlo: l'impeto della platea la trascinava come nave al rimorchio: nicchiò, attenuò, negò; ma non battezzò fiasco il successo, nè si affrettò ad annunziare con dolore sincero l'altezza della caduta: a tanto non si era ancora arrivati. La commedia le pareva sempre mediocre, e i versi ancora sbagliati, ma il pubblico — quel buon pubblico! — batteva le mani con entusiasmo!

Il *Nerone* non fu pienamente accettata che dopo la rappresentazione del *Plauto*, Oggi c'è già taluno che, udita la *Cleopatra*, grida che la *Messalina* è un capolavoro. — Qual'è il titolo del nuovo dramma di Pietro Cossa? Faccia presto a recarlo a termine; dia un fratello o una sorella alla figliuola di Aulete; sino a quel giorno, il nome della sua bella e vigorosa neonata non sarà iscritto nello stato civile: *Cleopatra* rimarrà una bastarda dell'arte.

E io finisco il preambolo.

Tra chi afferma e chi nega, tra il pubblico che batte le mani in teatro, e il critico che fischia nel giornale, c'è un posticino modesto, lontano da chi ha l'entusiasmo troppo rumoroso o il sarcasmo troppo deprimente, dove si può stare quieti e raccolti, a pensare, a sentire, a commuoversi, senza vedere altro che il palcoscenico, e sovr'esso tutt'una gente morta

che vi rivive amando e odiando, colle sue gioie e cosuoi dolori.

Questo posticino, dove l'artista può rimaner solo, e serbarvi le sue impressioni intatte dagli attriti spesso brutali della folla che gliele foggia alla sua maniera, se ancora non è occupato, se proprio non fo torto ad alcuno, lo prendo io, e mi ci siedo, e mi vi raccolgo.

Ecco fatto. Vi assicuro che si respira.

Veduta di qui, e cogli occhi miei, la *Cleopatra* mi si delinea come due figure a contorni accentuati, che si staccano da una moltitudine immensa agitantesi in un fondo sconfinato. È una passione che si isola. è il dramma che vuole sprigionarsi dall' epopea che lo soffoca.

Il dramma lo ha disegnato Shakespeare come nessuno seppe mai fare, nè prima, nè dopo lui — divinamente.

Un soldato romano, parlando di Antonio, dice:

Questo pazzo amore del nostro generale varca tutti i limiti; i suoi occhi che vedevansi in mezzo alle sue legioni schierate in battaglia scintillare il fuoco, come quei di Marte allorchè è coperto della sua armatura divina, schiavi ora d'una bruna fronte, affisano incessantemente su quell' idolo i loro languidi e servili sguardi. Quel cuore, nato per la guerra, quel cuore che, più d' una volta, nel calore delle grandi battaglie, ruppe co' palpiti le fibbie della sua corazza, s' intenerisce ora e perde ogni tempra bellicosa! In tal guisa Antonio logora le sue forze e il suo coraggio eccitando e calmando i lascivi ardori di una zingara!

Antonio, abbracciando Cleopatra:

Crolli l' impero; è qui il mio mondo... Amarsi così, amarsi come noi ci amiamo, coppia inseparabile, ecco il più nobile, il solo ufficio della vita!

Un amico d'Antonio, parlando del fascino dell'egiziana:

L'ho veduta una volta far quaranta passi per le vie di Ales-

sandria, e rimasta senza lena, svenire con tanta voluttà da sembrare in quel letargo anche più bella... Egli (Antonio) non l'abbandonerà mai. L' età non può invecchiarla, nè l' abitudine dei godimenti esaurire l'infinita varietà dei suoi vezzi. Le altre donne saziano in breve i desiderii che soddisfano; ma ella più dà e più i desiderii avviva. Fino il vizio diviene in lei grazia e bellezza, talchè i sacerdoti stessi consacrati la benedicono in mezzo alle sue lascivie.

Antonio a Cleopatra, dopo la fuga di Azio:

Non versare una lagrima; una di esse vale tutto quello che ho potuto vincere o perdere: dammi un bacio; questo di tutto mi compensa.

Antonio, in uno de' rari intervalli lucidi della sua passione, alludendo agli amori giovanili di Cleopatra con Cesare:

Io vi trovai come un boccone di vivanda divenuta fredda... Un' anima di ghiaccio avete per me.

E subito dopo, nella stessa scena, prima di cimentarsi all' ultima battaglia con Ottavio:

Vieni, passiamo un' altra notte di gioia: si riempiano le nostre tazze.... Vieni, mia regina!

Cleopatra, sollevando fra le sue braccia Antonio morente:

Sii il ben giunto accanto a me; muori dove hai vissuto; i miei baci ti rianimino; avessero le mie labbra tal potere; vorrei logorarle baciandoti.

Il dramma è questo: ed è un dramma di amore come lo sono *Romeo e Giulietta*, *Francesca da Rimini*, *Otello*. Sebbene manifestata con diversa forma, avente origini, svolgimenti e soluzioni diverse, una sola passione agita queste quattro coppie di amanti che l' arte ha fatto immortali. Amano, vivono dell' amor loro, e ne muoiono. La somiglianza non va più oltre. Otello e Desdemona, Francesca e Paolo, Romeo e Giulietta sono gruppi spiccanti sopra un fondo nel quale nessuna

figura soverchia o distrae dalle due principali. Avvi una proporzione esatta tra la loro passione e l'ambiente in cui nasce e si estrinseca. La cornice, segnando i confini alla tela, limita l' azione. Vedete un verone, un salotto feudale, e un alcova; udite lo scoppio d' un bacio e le pulsazioni di due cuori che battono con moto febbrile, imbiancando i visi e velando gli occhi. Là è un mondo! — ma è un mondo morale; l'anima lo comprende e lo sente, come l' intelletto lo abbraccia. Fuori di quel salotto, di quell' alcova, al di là di quel verone, c' è la tetraggine d' una città medievale — una rissa notturna di soldati ubbriachi — daghe sguainate di partigiani gridanti: viva Capuletto! o: viva Montecchio! C' è la leggenda o la novella; tutt' al più, la cronaca.

Ho ancora negli occhi il barbaglio, e nel cuore viva la commozione del primo atto della *Cleopatra*. È un orgia; vi si beve a larghi sorsi l' ebbrezza dagli occhi e dalle tazze; il vino e l' amor sensuale scintillano negli occhi d' Antonio, fondendo le due vertigini in una sola, grande, mostruosa insania. Il triumviro, barcollante sulle gambe, chiede baci e dona province. Re di Oriente sono suoi coppieri. A quell' orgia, la quale non è che una scena episodica di un dramma d'amore, spettatore plaudente, schernitore o pensoso, assiste un mondo. E quando Antonio cade tramortito, e Cleopatra, sola davanti all' ebro, ricorda Cesare raffrontando i due amori, i due uomini, le due grandezze, negli intervalli silenziosi di quel pensiero che nasce, nella serenità stellata di quella notte di Alessandria, vi par d' udire il tonfo lontano e cadenzato delle triremi di Ottavio, e presentite Azio.

Azio è sempre presente alla mente nostra in tutte le fasi della passione del Romano per l' Egiziana, ed Azio non è un dramma: è un epopea colossale, non

già per le navi cozzantisi in battaglia, ma pe' destini del mondo che esse portano ne' loro fianchi. Avete mai fantasiato un Antonio vittorioso in quella parte di mare che vide la codardia della sua fuga? I Romani devono averne avuto il pensiero eguale allo sgomento: titanico. Eppure Azio, dove due metà del mondo combattono per la loro esistenza, dovrà impicciolirsi sino a diventare la catastrofe di un dramma d'amore. È ciò possibile? No. Potete voi staccare il dramma da questa epopea che lo assorbe? Nemmeno.

Ho citato due creazioni drammatiche altissime: *Otello* e *Romeo e Giulietta;* entrambe precipitano alla catastrofe, una per la pezzuola carpita, l'altra pel sonnifero creduto veleno. Questi due mezzi diversi di una stessa soluzione — la morte, scaturiscono dal dramma; sono nel dramma come v'è Fra Lorenzo e come v'è Jago. Anche Azio è nel dramma, ma v'è come storia, come politica, come contesa di due ambizioni, come cozzo di due popoli: risolve anch'esso l'azione drammatica colla paura di Cleopatra e coll'amore insensato di Antonio — ma la schiaccia e l'annichila.

---

## (*A sipario calato*) ***Cleopatra.***

### II.

16 Dicembre 1877.

Pietro Cossa, che ha profonda l'intuizione delle passioni, le quali per via di contrasti morali e di effetti plastici riescono alle impressioni potenti e immediate della scena, deve aver compreso che il quadro da lui delineato avrebbe sconfinato dalla cornice, che gli amori di Antonio e Cleopatra — il dramma — sarebbero svaniti ne la immensità della lotta fra Antonio ed Ottavio per l'impero del mondo — l'epopea — e

che, posto in mezzo al conflitto ambizioni così smisurate, l' aspide ci avrebbe fatto una trista figura.

Pietro Cossa aveva davanti a sè l' esempio di tutte le Cleopatre che hanno preceduto sulla scena la sua: credo una ventina; e fra tutte deve averne avute presenti due. quella di Shakespeare, e l' altra di Alfieri: un poema splendido, e una tragedia tigliosa, primo e timido tentativo d' un musa incerta, covato a lungo sotto il cuscino d' una poltrona rimasta storica.

Alfieri, quando scrisse la sua *Cleopatra*, di Roma e dei Romani non conosceva che quel tanto insegnatogli dalla pedanteria del maestro e dal convenzionalismo rettorico della scuola. Più tardi li modellò ad un tipo solo, più maschio, rimpolpando il *mannequin* che si move a scatti sulle molle classiche. con un ripieno di Tito Livio, di Tacito e di Machiavelli.

Nella *Cleopatra* alfieriana, dal primo verso

Dove son ? giusti Dei ! scampo non veggo.

alla pugnalata finale, corre tutta una serie stucchevole di tirate, messe lì a coprire il vuoto dell' azione, e sorreggentisi a stento, malate com' esse sono della idropisia dell' enfasi, su' trampoli di un endecasillabo slombato nella sua durezza. Non vi cercàte nè l' Egitto; nè Roma nè nulla che sia spirito, ambiente, colore, vita del tempo e dei luoghi in cui si svolgono le aride scene della sua tragedia: trovereste il *pensum*. Staccò il dramma d' amore dalla folla sterminata degli episodii suoi; le spolpò, lo disseccò: restò la mummia.

Shakespeare ne accettò tutte le condizioni, affrontò tutte le impossibilità sceniche che erano nelle grandiose proporzioni dell' argomento, e sparse il dramma di Alessandria a Roma, da Roma a Messina, da Messina a Miseno, da Miseno in Siria, da Siria in Atene, da Atene ad Azio — nel mondo in cui esso si com-

pie; lo portò nella reggia, sulla strada, sul mare, fra le donne di Cleopatra, i marinai i Pompeo e i legionari di Ottavio. Ci mostrò Antonio immemore di sé e di Roma; Roma impensierita di Antonio; Ottavio procacciantesi con astuzia fine e gretta d' usuraio i compensi della vittoria e la pompa del trionfo.

Una scena fra tutte ci rivela quanta vastità di contorni abbia il quadro stupendo.

I triumviri banchettano sul ponte della nave di Pompeo, a Miseno. Mena, il corsaro, si avvicina a Pompeo, e trattolo in disparte, gli susurra all'orecchio:

Tu sei, se l' osi, il Giove della terra: tutto ciò che l' Oceano abbraccia, tutto ciò che la volta del cielo racchiude, è tuo se lo vuoi prendere.

Pompeo — Additami il mezzo.

Mena — Questi tre divisori del globo, questi tre competitori rivali, stanno sul tuo vascello; lasciami tagliare la fune, e quando saremo in mare, cedimi le loro teste, e tutto è tuo.

Pompeo — Conveniva farlo e non dirmelo; in me sarebbe viltà odiosa; in te era servigio. Devi conoscere che non è il mio interesse che guida il mio onore: è il mio onore che signoreggia il mio interesse; pentiti che la tua lingua abbia osato dichiarare anzi tratto il tuo disegno; se eseguito lo avessi, l'avrei approvato; ma ora mi veggo costretto a condannarlo. Caccia tale idea, e va a bere.

Le parole di Mena chiudono intero il concetto d'un poema, quale Shakespeare soltanto poteva abbracciare nella sua gigantesca unità dall' altezza inaccessa ad altri in cui lui, aquila, si librava. « Tu sei, se l' osi, il Giove della terra. » Antonio potè sentire il fascino vertiginoso di questa idea ne' momenti in cui il soldato di Filippi faceva arrossire il crapulone di Alessandria, e Cleopatra vagheggiarla presentendo in sè la Giunone di questo Giove: Ottavio solo la osò. L' *Antonio e Cleopatra* di Shakespeare è la storia sceneg-

giata di cotesto ardimento. Il prologo del poema drammatico è a Tarso, la catastrofe in Azio: la nave d'oro dalle vele di porpora, remigante sul Cidno a cadenze voluttuose di flauti, preannunzia l' *Antoniade.*

La *Cleopatra* di Pietro Cossa non poteva essere nè la tragedia gretta e convenzionale di Alfieri, nè la grandiosa epopea sceneggiata di Shakespeare, sebbene gli studi, l' ingegno e il sentimento giusto che egli ha del dramma, lo spingessero irresistibilmente a questa, attrattovi dalla magia del colore, dalla vita che vi ribocca, dalla poesia altissima che la riveste.

Ma prima e indeclinabile condizione a fare un lavoro scenico è quello di farlo rappresentabile. L' *Antonio e Cleopatra* di Shakespeare, oggi, nessun pubblico lo sopporterebbe: noi, amanti degli sfarzi della *mise en scène*, dei tappeti, dei velluti, dei rasi, e degli *sfondi* a luce lunare, abbiamo l'imaginazione troppo ricca e accidiosa per seguirne l'azione diffusa, e contentarci, come gli spettatori contemporanei del gran tragico inglese, che, pur rimanendo stabile la scena, un cartello ci dica le miglia che abbiamo percorse, e la parte di globo alla quale l' autore ci ha fatto approdare.

Pietro Cossa, ideando la sua *Cleopatra*, dovette piegarsi a' gusti e alle abitudini del tempo suo, e insieme alle esigenze imprescrittibili della rappresentazione. Tagliò nel più vivo del poema il dramma che v' era incastonato come un episodio, ne raccolse gli sparsi fili, alcuni ne aggiunse di suoi, li fece convergere a un centro, li aggruppò nell' azione.

Fu lavoro difficile, nè in tutte le parti pienamente riuscito: la descrizione sebbene fatta con movimento ed evidenza di dramma, surroga troppo spesso l'azione, e alcune delle figure — tutte quelle del secondo atto che ci fanno balenare davanti agli occhi l'Egitto dei Tolomei — hanno bellezze squisite di bassorilievo, ma

sono isolate nell' azione che si svolge intorno a loro, e distraggono col pensiero del frantone di tempio demolito al quale appartenevano.

Dal primo atto ch' è mirabile per esposizione, e nel quale i due attori principali del dramma d' amore rivivono nell' ambiente d' idee che essi respirano nella storia, all' ultima scena, quando con Proculeio entra nella piramide male custodita l' insidia di Ottavio, e l'incantatore di serpenti ricorda a Cleopatra che l'aspide è un « dolce omicida » è manifesta la lotta tra il dramma che si profila nell' individuo, e l' epopea che spazia, coll'infinita sua varietà di colori e di forme, sul mondo.

Una volta scelto l' argomento, questa lotta non si poteva evitare: chi la schivò, come Alfieri, fece agitare i suoi fantocci nel vuoto; chi vi cedette, come Shakespeare, ne fu travolto. Cossa l' accettò e costrinse il poema a dargli, spesso lacerato dalla forza della rotta coesione, il dramma che racchiudeva.

Fece anche di più: affrontò il poema in una parte del suo dominio, sul mare immenso, nella pittoresca mobilità delle sue onde agitate, nelle tinte cangianti de' suoi larghi orizzonti, al momento in cui i rostri delle snelle triremi di Ottavio:

Rettili novi ch' ha prodotto il mare,

sfondano i fianchi delle obese navi egiziane: affrontò il poema, e lo piegò reluttante alle esigenze tiranniche della scena.

La descrizione della battaglia d' Azio, fatta da Cleopatra con voce in cui vibra l' ansietà dell' ora suprema; il grido pauroso che le esce dall' anima come uno sprazzo sinistro del suo egoismo; l' amore celato di Rotei per l' Egiziana, il contrasto fierissimo fra questo sentimento e il suo dovere di soldato e di marinaio quando la regina gl' impone colle lagrime e colle

minacce di volger la prora alla fuga — tutto è dramma — ma è un dramma che lo spettatore non può raccogliere nell'animo suo, come l'abbraccia coll'occhio, senza che l'attenzione divaghi nello spazio circostante del mare, nella battaglia gigantesca che vi si combatte — e la tensione si allenti.

In altra parte della *Cleopatra* questa preoccupazione costante del poema che invade e che assorbe, obbligò Cossa a forzare l'effetto non preparato del finale dell'atto quarto.

Nell'ammiraglio Rotei è originale e potente la creazione drammatica, ma è in embrione. Quando Cleopatra, sotto l'impulso del sentimento ispiratole dalla sconfitta d'Azio, incomincia a non vedere in Antonio che una spada infranta, e pórto facile orecchio ai messi di Ottavio, comanda all'ammiraglio di consegnare ai Romani le navi, e questi risponde:

> . . . dopo tante angosce, or che prepari
> Tu stessa la ruina del rivale,
> Quale consiglio più del mio dovrebbe
> Persuaderti all'opra? Eppur ben altra
> Sarà la mia parola, e te scongiuro,
> A non tradire Antonio ....

tutta questa scena sino alla fine, ha un movimento grandioso, che un francese chiamerebbe *Corneillien*, perchè l'autore del *Cid* è maestro nell'esprimere i conflitti nell'anima, ne' quali la mente retta s'impone alla passione, seducente consigliera di bassezza; ma a me sopratutto piace, perchè è germe di un carattere il quale, maggiormente svolto, potrebbe accentuare il profilo del dramma allorchè accenna di svanire nella sterminata compagine del poema.

Un'altra figura che Cossa ideò fuor della storia e scolpì viva con pochi versi; che attraversa l'azione

e che la rannoda, è quella del vecchio e mendico liberto di Pompeo un superstite di Farsaglia, il quale tra gli splendori della festa d'Iside, nell'ebbrezza vertiginosa d'un trionfo, fra i re incatenati in mezzo a una folla servilmente prostrata, nel momento in cui il sorriso di Cleopatra, fatta dea, è più affascinante, e l'amore di Antonio per lei più insensato, s'accosta all'oblioso vincitore di Bruto, lui che avea composto su povero rogo il cadavere mutilato di Pompeo, e gli ricorda che i Tolomei tradiscono.

Quale strana figura di vecchio! Lo direste l'incarnazione del Fato antico. L'eco della sua predizione sinistra spazia sul dramma; e quando, dopo Azio, dopo le gioie forzate de' banchetti funebri di Alessandria, Antonio è vinto, tradito, solo, e suona ancora nella notte silenziosa la vibrazione dell'ultima imprecazione di Cleopatra, la riapparizione del vecchio liberto vi dà il brivido pauroso della predizione che si è compiuta.

Ma il dramma non è nè Rotei l'ammiraglio, nè il liberto Filippo: il dramma è Cleopatra, e, veduto nel momento di crisi nel quale Cossa lo sorprese e lo ritrasse, dopo la morte di Fulvia e le novelle nozze con Ottavia, e l'impresa infelice contro i Parti, esso è anche Antonio — sopratutto Antonio.

Il dramma è un lungo duetto d'amore intramezzato di orgie e di battaglie; un duetto che, dalla prima all'ultima battuta, abbraccia un periodo di quattordici anni, e che Cossa segue in tutta la novitá dei suoi svolgimenti sino all'istante, in cui, morto Antonio, il duetto si cambia in un a-solo stupendo, del quale Shakespeare, divino Maestro, scrisse la musica.

Cleopatra è storica?

Si è fatta la stessa domanda per *Messalina*, e si è risposto negando; come contro l'una si citò la strofa crudele di Giovenale, così in odio di questa s'invoca

la contestabile e contestata autorità di Plutarco, e si prega Dante di prestare uno de' suoi fieri endecasillabi per piantarvi sopra una requisitoria. Fortunatamente Dione Cassio nessuno lo ha ricordato! — Io, invece, domando: La Cleopatra di Cossa è la Cleopatra dell' arte? — Sì, come lo è Messalina, come lo sono — e con molto maggiore irriverenza verso la storia — Maria Stuarda e Don Carlos.

Se cercaste lo scheletro storico in ogni creazione vivente di poeta, vedreste disfarsi sotto le vostre aride e fredde dita di archeologo opere immortali. Chi ci ha dato le fattezze vere dell' Egiziana? chi ha carpito alla morte il segreto dell' affascinante seduzione di donna che resiste alle sciagure, alle infedeltà, ai disinganni, e dà alla incipiente vecchiezza di Antonio gl' impeti irriflessivi, i trasporti ardenti, le esaltazioni pazze e gli sconforti profondi d' un amore ventenne? Chi fece il processo alla maliarda? Forse l' onestà serena del filosofo di Cheronea, o l' astio apprensivo e adulatore di Orazio, che in Cleopatra temeva Antonio, il nemico di Ottavio, e ad ogni cozzo di spade romane in battaglia doveva dentro sè allibire rammemorando la viltà di Filippi? — Amava ella veramente Antonio, o in lei era solo scaltra ambizione di regno, vanità civettuola di donna o corruzione profonda di cortigiana? era istinto, passione, o calcolo? obbediva alla mente, al cuore o al senso? Lo storico ha veduto il disastro e ne ha supposto la causa. Non si era allora in vena di gentilezza coll' Egitto greco de' Tolomei; il gran Sesostri era infossilito nella vecchia piramide e imperava sul mondo Cesare Augusto, largo dispensatore di molli ozii, sotto faggi ombrosi, ai poeti. *Nunc est bibendum.* L' età dell' oro era ritornata. Delle guerre civili, dell' antagonismo di Antonio, d' Azio, dell' Egitto cupo di misteri, dell' ultima sua regina, ir-

resistibile di malie — le quali forse erano mente superiore al tempo e volontá tenace e proposito ferreo tra gente disfatta: certo, ingegno versatile, grazia greca, sentimento d' arte squisito — non rimaneva che vaga, in un sentimento di altero sprezzo, l' impressione della paura.

***

Pietro Cossa, col diritto che l'arte dà all'artista e la scienza rifiuta all' archeologo, scelse nella storia gli elementi della sua *Cleopatra*. La plasmò di creta o la scolpì nel marmo? Il giudizio non spetta alla critica *impressionista*, tristamente sopravvissuta a una dozzina di apoteosi fabbricate da lei.—La fece somigliante? — A che? forse a ciò che nella storia o nel poema, più che come un viso di donna, si delinea come l' ansietà di un grande pericolo e lo sgomento d' una catastrofe? — È viva, è drammatica, è nell' arte? Sì, vive della vita del dramma, ed è nell'arte. Personificare in lei l'Egitto riluttante all'assorbimento romano; darle i languori del suo clima, lo sfarzo della sua fantasia orientale, la dissimulazione della mente greca, la voluttà de' suoi vizi, la grazia molle e astuta della sua debolezza, ed insieme il sentimento del suo passato ch'era forza d'armi ed espansione di civiltà, è concetto d'arte nobilissimo. — Mettere questa Cleopatra, ideale di poeta moventesi nell'ambiente storico di fronte a quella natura voluttuosa, dissoluta, ed a lampi ferrea tempra di soldato, ch'era Antonio; dare a lui le vanitá fatue, spavalde, millantatrici sino all' arroganza, espansive e credule sino alla dabbenaggine, dell'uomo nel quale lo stesso Plutarco riconosce la tendenza inveterata alla crapula e il tardo accorgimento; ed a lei l' ingegno scaltro che le stuzzica e il linguaggio che le adula; accoppiare queste due indoli così disparate in un' azione comune, tendente a

scopi diversi, e farne scattare l' antitesi — questo è dramma, ed è il dramma di Cossa.

Appare in tutti i sei atti della *Cleopatra* manifesto il contrasto tra la mente e il senso; tra l'Egiziana che studia l'impressione d'ogni suo sorriso e ne approfitta, ed Antonio che si abbandona a lei col trasporto incosciente della sua passione. Da labbra composte al bacio esce la promessa del ripudio di Ottavia; prezzo di voluttà sono le provincie tolte a Roma e donate ai figliuoli spurii che Antonio diede fratelli a Cesarione, lo spurio di Cesare. Cleopatra colma la tazza e accende il sorriso provocante degli occhi in cui il trinmviro beve a larghi sorsi l'oblio di Roma. Ella accarezza in Antonio l' elsa d' una spada inerte nella sua guaina; ma sa ch' è una vecchia e forte spada, e che nell'ebro delle orgie di Alessandria può svegliarsi il soldato di Filippi. Ottavio dei grandi capitani non ha che l'astuzia, nè Roma è così lontana dall'Egitto perchè non possa entrarvi trionfatrice a fianco di Antonio, lei che da Cesare v'ebbe nel tempio stesso di Venere, culto di bellezza.

Questa è la Cleopatra quale la ideò Pietro Cossa, nel dramma e pel dramma. Essa si disegna intera in un lampo d'ira, quando, dopo Azio, del vecchio Antonio non sopravvive che l'amore cui la sventura incomincia a dare la noia dei rimpianti e l' amarezza delle diffidenze; quando offesa come donna e ferita nel cuore come madre — è la corda stessa che Cossa fece vibrare nella *Messalina*, e qui con tensione maggiore e contrasto più vivo — all'annunzio che Cesarione, mandato in salvo da lei per mare, cadde prigioniero in un agguato degli Ottaviani, prorompe imprecando:

, . . . . . Esecrazione
Su' tuoi romani, popol di tiranni;

Ladroni della terra, e ciò che tacque
La donna innamorata, or ti palesi
Lo sdegno della madre! E vero; volli
Schiantarmi il cor dal petto, e t' ho tradito,
E liberar tentai la vinta patria,
Io fuggitiva d'Azio! E tu non dirmi
Che all'amor mio sacrificasti Roma:
Sei tu Roma? No; Roma sopravvive
All' ira dei suoi figli, duellanti
Fra loro per libidine d'impero,
E cada Ottavio, o tu, con voi non crolla
Il Campidoglio. A mille i tuoi romani
Subentrano ai caduti, e la fatica
De' secoli potrà limare a stento
La tempra del tuo popolo; d' intorno
A me sta l' ozio, e i monumenti invano
Ricordano all' Egitto la passata
Gloria, e il servir presente. É vero: volli
Tradirti; io sono la mia patria, io sola!
Ella muore con me, tu, se pur cadi,
Lasci grande la tua!

Scena stupenda per concitazione drammatica: il giorno in cui essa non strappasse più dalle platee il grido entusiastico che l'accolse alla prima rappresentazione di Roma, rimarrebbe brano di poesia virile tra i concettini sentimentali della nuova Arcadia.

***

Antonio, che ammiro nei primi atti, mi piace meno negli ultimi; e avrei desiderato che in lui, del quale un francese scrisse: « *il fut moins un grand' homme qu' un grand viveur* » nel dramma come nella storia rivivesse, morendo, il Romano.

E la storia, talvolta, è dramma stupendo come quando ci dipinge il vinto d' Azio, dopo raggiunta l' *Antoniade* fuggente, che va a sedere presso al ti-

mone, e chiuso nell' angoscia suprema che non ha parola, si copre gli occhi per non vedere, nella vergogna di colei che lo fece vile, la sua.

So tuttavia — e le ho in parte accennate—le difficoltà immense dell'argomento contro le quali un ingegno meno robusto di quello di Pietro Cossa si sarebbe infranto. C' era il quadro di proporzioni colossali, e con esso la fantasia che le esagera attraverso quelle lenti d' ingrandimento che sono i secoli, e non sa staccare il gruppo drammatico dal fondo epico. Sopratutto c'era Shakespeare, con un poema che non risponde alle leggi dell' arte rappresentativa, e urta le abitudini sedentarie delle pigre immaginazioni odierne. Ma questo poema era dramma, ed offriva punti di contatto e di raffronto inevitabili. A volersi mettere sulla stessa via, s'andava diritti all'imitazione più o meno libera, più o meno servile, se non al plagio. Che avrebbe detto la critica che prescrive l' altezza agli ingegni come Tarquinio ai papaveri, lei che non risparmiò ad Alfieri l'offesa grave d'una citazione, e che per essersi Dante permessa l'indiscrezione d' un addiettivo compromettente, lo chiamò addirittura a deporre come testimone d' accusa in un processo di lussuria dissimulata?

Cossa che ha la mano abituata alle costruzioni ingegnose della scena più della nostra incallita nel demolire, dovette comprendere che il dramma di Cleopatra non poteva arrestarsi bruscamente alla morte di Antonio, e che il pubblico ne avrebbe avuto un soprassalto, come quando in una strada conosciuta s' incontra inaspettatamente un muro. Lo sgomento della Roma invadente di Ottavio voi lo sentite; esso aleggia nei giardini deserti de' Tolomei, e circuisce con spire di *boa constrictor* la piramide dove Antonio muore; eppure se Ottavio apparisse, e Cleopatra si

alzasse per prostrarglisi a' piedi, ritentando colle seduzioni del suo dolore l'antico fascino, un'altra faccia del carattere dell'Armida egiziana, appena adombrata dalla storia, si sarebbe delineata, mercè il contrasto di nature così diverse, nel dramma!...

Ma il dramma l' avrebbe scritto Shakespeare, e Cossa non ci avrebbe messo del proprio che un verso il quale, per altezza di pensiero e splendore di forma vince quello irruente della *Messalina*.

Ora pare dimostrato che Pietro Cossa ci tenesse a darci una *Cleopatra* che fosse sua, e che, a stregua di esigenze sceniche, riescisse fra tutte quello ch'essa è; la migliore.

---

## DI GIACOMO e COGNETTI.

### *Mala Vita.*

1 Dicembre 1890

Le scene popolari di Salvatore di Giacomo e Goffredo Cognetti — *Mala vita* — così impressionanti nella semplicità maschia, riebbero iersera, al Fiorentini, un successo di pubblico attento, di commozione sincera e di applausi costanti.

Del dramma, colto in piena vita del vicolo napoletano fra un crocefisso e un prostribolo, si disse troppo perchè sia il caso di riparlarne. Vi ha chi lo subisce, e vi ha chi lo ammira. Io fui tra i secondi, e non muto. Per i paurosi del nuovo nel vero, *Mala vita* non è più la mostruosità che prima era parsa. Ci si s' abitua anche alle audacie, da una si passa all' altra, con progressione così rapida nell' intento e nelle proporzioni, che il rivoluzionario d' ieri diventa il codino d'oggi. Egli è che nella via senza fine dell' arte, avvi chi corre e chi va di passo; e se uno sosta, altri so-

praggiungono precedendo, tra gli applausi e i fischi delle moltitudini sedentarie che stanno a guardare.

Oggi, per queste scene napolitane del Di Giacomo e del Cognetti siamo giunti a tanta serenità di critica, da scorgere distintamente il talento diverso de' due scrittori, e toccare quasi col dito la saldatura delle due parti, che prima parevano fuse d'un getto solo. Dell'autore di *A Basso Porto* e di *Alta Camorra* ci si vede spiccatissima la tendenza agli effetti melodrammatici. La vita del vicolo, nella materialità quasi plastica della manifestazione, dev'esser sua.

Quale e quanta sia la parte del Di Giacomo appare dalla novella sua onde il dramma fu tratto. Le scene migliori si trovano in esso allo stato embrionale; vi sono i caratteri, le passioni, i contrasti; e vi è quella finezza, insieme crudele e addolorata, di osservazione e di analisi, per la quale *Mala vita* avrà presso la critica, se non davanti al pubblico, il valore speciale che si dà al pensiero eletto e si nega all'affetto volgare. Chi poi dei due abbia ideato il procelloso finale di pioggia e lampi del secondo atto, è chi l'ammirabile scena delle tre donne nel secondo, si può sospettarlo ma non affermare. È tuttavia certo che il contrasto victorhughiano della partenza per Piedigrotta con la disperazione tragica di *Cristina la Capuana*, gridante il suo nome davanti al postribolo, accenna a due talenti diversi, uno teatrale analitico, che si unirono in una creazione, per ragioni diverse, vitale, senza completarsi nè fondersi.

Questo specialmente risaltava iersera in un insieme di esecuzione slegata. Le inflessioni melodrammatiche delle voci non s'intonavano alla spaventosa semplicità dell'azione. L'italiano del dialogo, ora declamato a cadenze ora allungato con strascico dialettale, dava ai personaggi un'aria di napoletanità travestita. *Bruno*

*Amante* singhiozzava troppo la sua vigliaccheria coi *falsetti* di Luigi Monti, e la Jucchi-Bracci dava a *Donna Amalia* l'enfasi convenzionale del vecchio dramma. Migliori la Nipoti, sebbene nell'aspirazione ardente della *Capuana* a redimersi lasciasse intravedere più la scaltrezza che il pentimento, e napoletano un pò caricato, un tantino rassentante la parodia, il Belli-Blanes. In tutti visibile intenzione di dare ai napolitani la migliore interpetrazione italiana del dramma napolitano, e senza misura il desiderio di far bene che conduce a strafare.

---

## GIUSEPPE GIACOSA.

### *Diritti dell'Anima.*

28 Marzo 1894.

Quando i giornali di Verona giunsero a noi raccontando l'argomento del dramma, affermandone iperbolicamente « la grandiosità del concetto » descrivendo le esultanze deliranti del trionfo, pensammo a un piccolo atto di Marco Praga, dall'analisi fine, tagliente stroncata a un tratto dallo scioglimento apoplettico, e tememmo che questo di Giuseppe Giacosa potesse essere ciò che i musicisti chiamano: « una variazione sul tema ».

Ora, niente « tema » e niente « variazione ». Nei diritti dell'anima tutto è veduto, tutto è sentito, tutto è intuito. Più che in due caratteri, più che in un ambiente, Giacosa è entrata in due cuori; vi ha vissuto come nel suo, e del suo. Noi, dopo di lui, con lui.

Quando Paolo apprende da alcune lettere contenute in un portafoglio, e giuntegli per via ufficiale da Londrà, che un suo cugino si è ucciso, perchè amava, non riamato, la moglie di lui, Anna; quando si è con-

vinto, dopo quanto Anna stessa, in una di quelle lettere, scriveva al cugino suicida, che ella, sino all'ultimo momento, gli ha resistito; quando, insieme al soddisfacimento egoistico del pericolo evitato, nasce nello spirito suo una morbosa curiosità di sapere se la resistenza fu materiale soltanto, il dramma psichico attrae, afferra, assorbe con la veritá del fatto umano onde scaturisce. Spettatore ostile e benevole, diffidente o crudele, voi non discutete più. Voi seguite Paolo nella sua indagine smaniosa. Voi comprendete che egli non è il marito, ma quel marito; ch' egli opera come sente, nella soverchiatrice vanità del maschio, quella del possesso intero del corpo e dell'anima; che così dato il carattere, doveva fatalmente avvenire, è avvenuto, avviene, avverrà.

Di fronte alle curiosità febbrile, invadente di Paolo, un'alta, e forte, e disdegnosa affermazione d'individualità: Anna. Ella amò il cugino morto per lei; l'amò d'amore; ma tutta chiusa nel suo sentimento, tutta compresa del suo dovere di moglie al punto che a lui, il quale all'ultima ora, prima del suicidio, insisteva, scrive con finezza di onestà offesa: « amo mio marito. »

Anche Anna è, non la moglie, ma, questa moglie. Ella non crede che la indagine malsana, quanto naturale, del marito, debba e possa spingersi fino ed entrare nel suo pensiero e a frugare nel suo cuore. Gli basti ch' Ella non gli fu, col corpo, infedele. Quanto all'anima, essa ha i suoi diritti, che i doveri fortemente, dolorosamente, materialmente compiuti, fa indiscutibili e sacri nella inviolabilità dello spirito.

Il dramma è questo: un duello ad armi ineguali, perchè Anna non ama più, e Paolo ama sempre. Vi assiste, unico testimonio, con deferenza affettuosa di padrino conciliatore, Mario, fratello di Paolo, passato

nel dramma, che è nuovo, vecchio com' esso è, nella convenzione di tutti i giorni che si chiama la vita. Anche il punto onde l' azione muore, e i particolari per cui si annoda, e si svolge per riannodarsi, hanno la stessa vecchiezza nell' artificialità del mezzuccio scenico, odioso ai veristi. Ma a questo e ad altro lo spettatore non bada, attratto irresistibilmente dalla novità della tesi, dalla franchezza onde è posta, dai problemi di vita sociale intima, che scattano a ogni passo dello sviluppo; interessato alla situazione, che è vera; commosso dalla passione che è umana; travolto nel fatto della scena da un dialogo il quale, senza inciampare nei ciottoli della retorica, rapido, incalzante, a volte affannoso, incisivo sempre, lascia comprendere più che non dica, vibrante nella parola di tutte le emozione del sentimento onde irrompe.

In questo spettatore, il quale iersera aveva perduto talmente la coscienza della propria parte da diventare, nella progrediente vivezza delle impressioni, coro commentatore di tragedia greca, le simpatie per l'una o per l' altra delle due passioni lottanti sulla scena, si alternavano, si bilanciavano, finchè una sola, fatta di compassione, prevalse. La curiosità malsana di Paolo attirava e, a un tempo spiaceva: la rassegnazione addolorata di Anna, non ostentata, non querula, chiusa nella fierezza del riserbo di chi desidera soffrir solo, non rampognato, non compianto, appassionava dippiù. Ella aveva dato a Paolo le lettere, scritte a Lei dal cugino suicida. Paolo, scioltele dal mazzo, senza leggerle le aveva eroicamente bruciate. Era logico, era umano, che finisse così? No. Vi è molto d' Amleto in noi, analizzatori, sofisticatori, vagliatori del pro e del contro, pronti alla parola, pigri all' azione. Una folla di quesiti si levavano indiscreti fino alla violenza. A qual punto era giunta la ossessione amorosa del cu-

gino morto, e quando e dove la resistenza di Anna diventò granitica?

Ha ella amato, e lottato, e vinto, moralmente adultera, o trionfato senza passione, serbandosi fedele senza merito?....

E ancora, ed altro! Tutta una selva di punti interrogativi, innanzi ai quali Anna o tace o si schiva, per indi, in un impeto d'impazienza altera e indignata, acuita dalla tortura insistente, ingiusta, ella prorompe gridando: « Sì, l'ho amato: l'ho amato! l'ho amato! Non ho amato che lui! » E a Paolo che minaccia di scacciarla dalla casa coniugale, Anna risponde con un'esclamazione, non sappiamo se più provocatrice o più dolorosa, uscendone.

L'autore fa come Anna. Il sipario calà, ma i punti interrogativi rimangono. Nè verrà da noi il biasimo di questo riserbo, oggi che la scena è cattedra, e simboli i personaggi, o sozzura di fotografia, obbediente alla pessima delle convenzioni, quella del turpe nel vero, riuscenti alla nausea. Giuseppe Giacosa ci ha posto innanzi agli occhi una situazione morale, l'ha studiata, l'ha svolta drammaticamente, ci ha messo dentro di essa e ci ha appassionato. L'ha forse risolta colla partenza di Anna? Non crediamo. Nè egli forse lo crede. Egli è un artista e non un ragionatore. Egli ha scritto una serie di scene mirabili, ricche di pensiero e più di sentimento, quanto scarse di parole, alle quali Zacconi e la Magazzari danno con la recitazione tutta a passaggi varii, rapidi, e a sfumature sapienti, l'evidenza del vero, e il Pilotto, l'accento tra malizioso e bonario dei terzi personaggi, i quali — e giova ripeterlo — se non fossero nella vita, bisognerebbe inventare per rendere possibili sulla scena le commedie che ne hanno due.

Gli applausi furono, anche in mezzo al dialogo, frequenti, caldi dell'emozione da cui prorompevano.

---

## GIOVANNI GIORDANO.

### TEATRO FIORENTINI *Mezzi e fine.*

Ieri sera si rappresentò ai Fiorenti la nuova commedia del signor Giovanni Giordano: *Mezzi e fine.*

L'esito fu brillantissimo: l'autore ebbe sette chiamate alla scena, due al secondo atto, tre nel terzo, due nel quinto. Gli applausi furono vivi, spontanei, senz'ombra di contrasto.

Se il Giordano fosse autore come ce ne ha tanti, il cronista metterebbe qui il suo bravo punto, lasciando che la gran maggioranza del pubblico continuasse beatamente a credere che « commedia applaudita » vuol dire « commedia buona ».

Ma l'autore di *Severità è debolezza* merita davvero che gli usi la cortesia di dirgli la verità nuda e cruda, senza velature equivoche e reticenze umilianti; diremo di più: ne ha il diritto. Il Giordano — non contando l'autore dei *Mariti* che non fu mai un valore municipale, ed è *quotato* e *fa premio* in tutte le Borse della drammatica italiana — è degli scrittori comici napolitani forse il solo che abbia subito felicemente la prova decisiva della esportazione.

Orbene, resisterà questo *Mezzo e fine* ad un mutamento di clima e di ambiente? passerà esso senza avarie della temperatura un po' artificiale dei Fiorentini, a quella sana ma rigida del Manzoni di Milano e del Nicolini di Firenze? Ne dubitiamo.

Malgrado gli applausi e le chiamate alla scena; malgrado un dialogo vivace tutte le volte che non è pretenzioso, ed alcuni particolari scenici i quali attestano uno schietto talento comico, *Mezzi e fine* non

è una buona commedia: davanti al pubblico deve contentarsi di essere una commedia applaudita —davanti all'arte è una commedia sbagliata.

Il signor Giordano deve aver conosciuto qualcuno di quei molti babbi e di quelle molte mamme, maestri nel tendere reti e annescare ami, e che da nulla rifuggono pur di riescire a pescare un marito ricco per le loro figliuole senza dote. Egli volle dimostrare che i matrimoni contratti senza il consenso dei genitori non possono far capo a nulla di buono; egli pose una di queste madri dissenzienti (Luisa Ribera) di fronte ad uno di questi babbi intriganti (Lorenzo Pegrotti) e ad una di queste figliuole avide di marito (Malvina); fece lottare suocera e nuora davanti al figlio e marito (Giorgio), e diede la vittoria alla madre.

Il concetto era bello, la stortura sociale abbastanza diffusa e prevalente per meritare che vi si scrivessero sopra cinque atti di una frizzante ed efficace commedia. Ma i mezzi scenici adoperati dal Giordano ad estrinsecare la idea non ci parvero nè adatti, nè nuovi. La suocera vince la nuora e attira nuovamente a sè il figlio pentito. La famiglia, messa insieme coll'astuzia e col raggiro, si dissolve; l'offesa a uno dei più sacri sentimenti umani è vendicata — a triste *mezzo* triste *fine*. E il pubblico ha applaudito, e anche il critico applaudirebbe se per giungere a questa conclusione morale l'autore non si fosse servito di un mezzuccio ormai sfruttato in teatro — ma sfruttato dagli amanti della commedia, e mai da una madre contro suo figlio. Luisa Ribera chiude al figlio le porte di casa sua e progetta di rimaritarsi..... per disperazione.

Quella madre, che il Giordano ci presenta così nobilmente severa nel primo atto, e alla quale fa parlare un linguaggio così dignitoso e profondamente

commosso — al terzo, quando scollata come non si scollano che le belle e giovani donne, grida « Un marito.... dove trovarlo un marito? » coll'accento con cui Riccardo III offriva il suo regno — per un cavallo — quella madre che poi accetta per marito il primo che le si offre, una specie di *Monsieur Alphonse* che fa il noviziato pulcellone di 30 anni per giungere al suo ideale, che sono le sessagenerie, orbene, francamente, quella madre é ridicola: ella falsa di pianta il concetto della commedia che s'imperna in lei.

Questo, a giudizio nostro, è il difetto capitale della commedia. Sbagliata la madre, il figlio non poteva riescire che sbagliatissimo. Quando Giorgio, appena sposato, sfoga sulla giovane moglie tutta l' angoscia che gli cagionano le progettate seconde nozze della madre, non è solo ridicolo, ma anche profondamente antipatico.

Più veri e più comici sono i caratteri della madre e figlia Vannetti, e felicemente riescito, comecchè non nuovo, é il Lorenzo Pegrotti, il babbo di quella povera Valentina, che l' autore ci dipinge, in fine, così nobilmente disinteressata, così schiettamente affettuosa da farsi più che perdonare la leggerezza con cui sposò Giorgio—e da essere in aperta contraddizione colla morale della commedia.

Lo stesso non possiamo in coscienza dire di Vittorio Maraldi, il solito brillante di tutte le commedie; un assurdo miscuglio di cinismo e buon cuore—una macchinetta di cui l'autore si serve quando vuol far ridere, a scatti di molla, e dalla quale escono, a dati intervalli, i *bons-mots* belli e fatti.

E il guaio è che la studiata ricerca del frizzo, la smania dell'epigramma, la pretenzione letteraria della frase sono comuni col Maraldi, a tutti i personaggi della commedia.

Conchiudendo, perchè il tempo stringe e manca la spazio: una commedia tutta piena di buone intenzioni con alcuni pregi, con moltissimi difetti, ma pregi e difetti attestanti un temperamento di autore comico, degno che la cronaca gli consacrasse qualcosa di più della solita cabaletta.

---

## GIUSEPPE GIACOSA

### AL SANNAZARO — *Tristi amori*

Quando l'autore degli smaglianti bozzetti medioevali espose per la prima volta davanti alla luce cruda e sfacciata della ribalta quel suo quadretto di vita provinciale a tinte grigie e fredde, quell' amarezza casalinga senza poesia nè di sentimenti nè di parola che sono i *Tristi amori*, rappresentati ieri sera, s' impegnò tra i critici, pro e contro, una vivace battaglia, sulla evoluzione artistica che Giuseppe Giacosa iniziava, lui il cantore delle castellame sentimentali e dei trovieri arguti, precipitato miseramente dalle altezze luminose degli ideali romantici nelle bassure palustri del verismo zoliano.

Ma fu veramente Zola che diede la spinta a Giacosa perchè dallo spaldo aereo d' uno dei suoi molti castelli cadesse a capofittò nell' uggiosa camera da pranzo dell'avvocato Scanzi, a coglierví sul fatto e fotografarvi, nell' umidità calda dei panni di bucato asciuganti alla stufa, l' eterno dramma o la commedia inevitabile della moglie infedele, dell' amico sleale, del marito ignaro?

Non mi sembra.

L' autore di *Pot-Bouille* può avere ispirato le curiosità crudeli dello studio analitico, il contrasto ingegnoso d' una nota della spesa per il pranzo, sogghignante la sua plebea malignità di spinacci nel paros-

sismo di un amore adultero; può avere fornito largamente la terra d'ombra al fondo cinereo sul quale si muovono le figure secche, taglienti della commedia lacrimosa, ma non di più.

La commedia è nostra: questo è il suo merito. Essa è scritta nell'italiano più schietto che sia uscito mai da bocche avvezze ai barbarismi della traduzione, ma fu pensata in piemontese: è l'ultimo di una serie di quadretti intimi, studiati nella verità della vita: nasce dalla *Isabelin à bala* del Pietracqua e continua i *Malnutri* di Mario Leoni: della commedia piemontese ha il taglio, l'esposizione, lo svolgimento, e persino la macchietta comica — il procuratore Ranetti — che getta nella tetraggine dell'ambiente verista la sua gaiezze di convenzione.

Zola poteva ideare la forte scena nella quale il marito, offrendosi di pagare co' danari suoi una truffa commessa dal padre dell'amico che gli sedusse la moglie, dall'esitazione, dal turbamento, dal ribrezzo di entrambi, apprende la tresca ignobile; ma avrebbe buttata la commedia nel camminetto prima di mettere la sua firma alla soluzione semi-lieta, cara alle crestaine sensibili e ai droghieri sentimentali.

Si, purtroppo, questi *tristi amori* sono tristemente nostri, e nostra è la cittadina grulla e pettegola di provincia dove l'adulterio a freddo, abitudinario, senza slancio, senza rivolte — quasi senza passione — non si afferma che colla rassegnazione stupida de'suoi terrori.

Gli ammiratori dei madrigali ingegnosi, del chiaro di luna, delle mandòle, dei concettini che fanno ondeggiare il pennacchio tra le due rime dei martelliani sonanti, hanno torto di rimpiangere e di deplorare. Giacosa non fece mai nulla di meglio. La passione terra a terra della sua commedia non piace al pub-

blico — ieri sera dei tre atti della commedia non fu applaudito che il terzo, alla fine — ma essa è studiata e resa con osservazione sincera, con tocchi arditi, con una verità di pensiero e di frase che sgomenta. Si può domandare se della vita, punto rosea che noi viviamo, la scena non debba ritrarre che l'angoscia cupa, e opprimente degli amori colpevoli, perpetrati in famiglia, tra la pera e il formaggio del desinare casalingo. Ma da questa angoscia che vi pesa sullo stomaco con un incubo di due ore nasce una impressione — non è mostruoso? — morale. Si esce di teatro con un salutare terrore di codesti amori, per cui la *pochade* francese ha risate invereconde, e la commedia di Giacosa, arida, grigia, spietata com'è, lagrime oneste.

Il lavoro d'arte non è perfetto. I personaggi sono fatti tutti d'un pezzo. La moglie e l'amante hanno la loro passione, il marito ha la sua, dirò così, dabbenaggine, senza soluzione di continuità. Tutti fanno coscienziosamente il còmpito loro d'illudersi e di tradire. La crisi scoppia, in mezzo allo stupore di chi la provoca, come se si rompesse con essa la dolcezza di un abitudine. L'adulterio non ha rimorsi, la credulità è ciecamente, inalterabilmente serena. Il dramma prorompe improvviso, con tendenze al tragico, in un'atmosfera stagnante di senso soddisfatto e di cuori quasi tranquilli. *Point de Zola* in questo! La passione è atteggiata come un manichino di pittore: ha una *posa* sola. Alla fine del secondo atto, *cric! crac!* l'autore ha mosso un braccio, ha allungato una gamba, ha dato inclinazioni diverse alle teste del gruppo, raffigurante il *menage à trois*, e la nuova *posa* continua sino a commedia finita.

Questa inverosimiglianza del vero guasta nel pubblico la sincerità dell'emozione.

L'interpretazione fu una delle migliori fra le buone

che si sono avute. La Duse recitò con grande naturalezza una parte nella quale la passione non ha scoppii, ma terrori schiaccianti. I suoi occhi e il suo gesto dissero molto di più di quanto esprimesse la parola nella rapidità incalzante del dialogo. Insieme a lei, l'Andio e lo Zampieri fecero del loro meglio perchè i *Tristi amori....* attristassero.

Giacosa, evidentemente, non mirò che a questo.

---

## GIACINTA GALLINA

### *Tuti in campagna*

Il successo ch'ebbe ieri sera Giacinto Gallina conterà fra i migliori da lui avuti in Napoli.

*Tuti in campagna* è davvero una bella e allegra commedia,fatta di nulla come quasi tutte le commedie del Gallina, ma con tale una verità, una franchezza, un garbo nel disegno dei caratteri, con una facilità di sceneggio che ricorda Goldoni, con un dialogo ch'è tutta una vivacità, una grazia, un dialogo da far disperare tutti i fabbricatori di bisticci della commedia a tesi, che par natura ed è prodotto di osservazione acuta,e che non ha riscontro in altro che in quello della più bella commedia di Paolo Ferrari, il *Goldoni.*

Noi siamo andati al Sannazaro senza alcuna prevenzione nè in bene nè in male — anzi più in male che in bene. Ci eravamo lasciati dire che quei tre atti Gallina li aveva scarabocchiati in fretta e in furia, senza pensarli, con quella mirabile facilità sua, la quale è un dono tanto prezioso quanto pericoloso; che a Venezia erano passati freddi; che a Roma eransi sopportati.

Anche il pubblico, forse un po' stordito o assonnato dalla baraonde del 7 settembre, pareva ascoltasse distratto. Ma a un tratto — ch'è, che non è? —

le risate scoppiano da tutte le parti, s'incrociano, si fondono in una risata sola, lunga e rumorosa. Era la calata di sipario del primo atto. Si batte le mani, si vuol vedere gli attori al proscenio, una, due volte. Moro-Lin ammicca i compagni con quella sua cera maliziosa, come a dire: Avevo ragione, io?! La signora Marianna è raggiante; Covi spiana quella sua grinza d'orso ch'è *trucco* e natura: la Zanon sorride; gli altri contentoni tutti.

Da quel momento lo commedia era lanciata. Il secondo atto, dal principio alla fine, non fu che una risata sola. In quel secondo atto « tutti sono in campagna » compresa una nonna sessagenaria, la più graziosa scena che abbia rallegrato una commedia colle sue innocenti sciempiaggini, e che un'attrice — la nominiamo perchè lo merita — la signora Covi, la moglie del bravo caratterista della Compagnia, ha reso con verità sorprendente.

Ciò che seppe fare Giacinto Gallina, in quell' atto. con un argomentino alla Gherardi del Testa, non si può imaginare che vedendolo. Pose l' una di fronte all'altra due famiglie di bottegai che si amano come il fumo negli occhi, e stuzzicò un battibecco, un pettegolezzo, un brusio indiavolato, il quale non potè essere superato che da un chiasso maggiore — da quello dell'acclamazione del pubblico nella triplice chiamata degli attori al proscenio.

Tre chiamate! il numero sacramentale dei grandi successi del Sannazzaro. I comici, allegri come pasqua, salutavano a destra e a sinistra. La Zanon, sopratutti, aveva un risolino tra il malizioso e il soddisfatto. come sapesse che una gran parte di quegli applausi andavano diritti a lei.

L'atto terzo non sta a paro del secondo, nè lo poteva, ma non ci sfigura. Lo scioglimento è un pochi-

no affrettato, ma i caratteri sono sostenuti sino alla fine, il dialogo é sembre brioso..... Eppoi si è riso tanto nel secondo, e così di gusto, che n' è rimasta come una contrazione, e si continua a ridere, e si continua ad applaudire, finchè la commedia termina con due chiamate agli attori.

Morale: questa sera la commedia *Tuti in campagna* si replica.

Un mirallegro di cuore a Giacinto Gallina, al campo delle grandi manovre, sul Piave.

Un mirallegro con un desiderio.

Ed è, che se nel sacco del volontario di un anno, invece del solito bastone da maresciallo, ci fosse una commedia nuova, ne avremo proprio piacere.

*Il moroso de la Nona* non è nato altrimenti.

---

## GEMELLI

### *Carabiniere!*

18 Novembre 1896.

Iersera, si passò al Fiorentini, un' ora di dolce quanto ingenua emozione. Si rappresentava *Carabiniere!* un bozzetto popolare che faceva presentire le manette, e riuscì invece un idillio.

Il bozzetto fu scritto per la scena piemontese dalla quale, per la grande fortuna che vi ebbe, venne tolto e tradotto in quell' italiano da palcoscenico, che non ha del dialetto la vivacità e la snellezza, nè della lingua scritta l' eleganza e la grazia. Nell' ambiente, fatto di semplicità e di onestà, ricorda le scene popolari di Pietracqua, delle quali ha il disegno delle macchiette, e la moralità ad ogni costo. N' è autore il Gemelli, che fra gli attori del teatro piemontese si accosta di più al Ferravilla.

L'argomento, a volerlo stringere, capirebbe in un periodo. Il carabiniere Marotti, cui fu dal suo maresciallo affidato l'incarico di arrestare il bracconiere Francesco Arati, condannato per contravvenzione di caccia a 300 lire di multa, da scontarsi, se insolvibile, in tre mesi di carcere, non reggendogli l'animo allo strazio della povera famiglia di Francesco che gli si stringe intorno piangente e supplicante, paga del suo le 300 lire della contravvenzione e lo libera.

Ma vi sono particolari che fanno quasi eroica la generosità del carabiniere. In poco più d'una settimana egli lascierà il servizio militare per torsi in moglie una bella e onesta figliuola del suo villaggio. Le 300 lire dovevano completar le 6000 prestabilite alle nozze. La mamma del Maretti verrà a pigliarsele per aggiungerle alle altre a stento raggranellate. Senza quelle, niente nozze. É un punto d'onore da *hidalgo*... e da carabiniere.

Fortunatamente, in questo mondaccio tristo avvi il contagio del bene come vi ha del male, e non si gareggia soltanto di bricconate. Il maresciallo, parola aspra, viso arcigno e cuor d'oro, fiutata la buona azione del suo subordinato, tra commosso ed impermalito che un semplice carabiniere abbia osato mancargli di riguardo e precederlo, sostituisce alle 300 lire del Marotti un'egual somma, cavata dalla sua borsa. Lagrime abbracci, evviva, tutto un entusiasmo di brava gente, al quale si unì il pubblico acclamando tre volte gli attori.

Il bozzetta si svolge con mezzucci, ora vecchi ora ingenui; il dialogo, nella veste italiana, è inelegante e prolisso; ma ci si vive così bene in mezzo a quei contadini del forte Piemonte, e vi si respira un'aria così fresca e sana, che ogni considerazione critica cede alla forza della commozione sincera, dolce, inva-

dente. Inverosimiglianza, fra quella del male e questa del bene, preferisco questa.

Perocchè non è proprio detto che a teatro ci si debba andare per trovarvi la vita che viviamo fuori, peggiorata nell'egoismo, nell'aridità e nell'uggia.

L'esecuzione fu ora appassionata ora vivace, specialmente per parte della Tessero, la quale fece della mamma del carabiniere una macchietta comica, degna del suo talento.

---

## IBSEN

### *Donna del mare*

2 Febbraio 1895

Non crediamo che gli spettatori, accorsi iersera alla prima rappresentazione della *Donna del mare*, salutando ad ogni calata di sipario gli attori, e con festa maggiore, quanto più meritata, Clara della Guardia abbiano dato prova di comprendere intera e sempre la tesi sociale che la fiaba nordica. col suo marinaio « dagli occhi del colòre del mare » poeticamente simboleggiava.

L'evangelizzazione francese e tedesca, liberamente, molto liberamente tradotta nella lingua nostra, non ha ancora iniziato la gran massa del pubblico italiano ai misteri di questa specie di massoneria drammatica che fa la sua propaganda coi simboli. Noi della razza latina diciamo la cosa con la sua parola, abbiamo plastica l' impressione, diamo una forma al pensiero ed al sentimento. e se l'emozione a teatro, per manifestarsi, deve attraversare il commento, alla gioia riserbata a pochi pazienti di spiegare un logogrifo. preferiamo il facile diletto della canzonetta, chiosata allegramente dal gesto procace e dalla gonnella indiscreta.

Enrico Ibsen, nella commedia che applaudimmo iersera, volle dimostrare ancora una volta come qualmente il matrimonio, negando alla donna la libertà e la responsabilita dell'amore, sia la più mostruosa delle odierne istituzione sociali, dissolventisi nella putredine. La tesi non nuova, alla quale i Sansimoniani prima, indi la legge sul divorzio, e più efficacemente gli apostoli americani dell'amor libero, diedero la più pratica delle soluzioni, Ibsen la sceneggia prodigandovi intorno i colori più smaglianti della sua fantasia di poeta. Una giovane norvegese, nata in un paese di mare, fidanzatasi ad un uomo di mare, e diventata poi la moglie in seconde nozze d'un medico, il quale è maritalmente il simbolo della bontà, della fiducia, della pazienza spinte al limite estremo dove queste virtù sconfinano nella dabbenaggine, sente, nella dolcezza quieta della vita matrimoniale, irresistibile l'attrazione del mare presso cui nacque, e anche più inelluttabile il fascino degli occhi glauchi del marinaio da lei prima amato.

Su questo caso di ossessione, d'allucinazione, di suggestione, d'ipnotismo, *et reliqua*, l'autore di *Spettri* scrissse cinque brevi atti di commedia pieni di soprassalti nervosi, di visioni paurose e di terrori indomabili, svolgentisi sopra un fondo primitivo di vecchia commedia tedesca alla Kotzbue, poetizzata da particolari schiettamente norvegesi, fra i quali i fantastici fiordi e il sole polare della mezzanotte.

L'uomo dagli occhi verdemare, prima d'imprendere una nuova navigazione che doveva dnrare tre anni, aveva giurato di ritornare per riprendersi la donna sua, ora mogiie ad altri. Nel frattempo al dottore era nato un figlio, morto, per fortuna sua, non appena ebbe aperti gli occhi, a nuovo spavento della povera madre, verdemare anch' essi.

Passati i tre anni, il marinaio-fantasma si presenta alla donna del mare, e le ricorda il suo giuramento: fra poche ore, accostandosi la nave, sulla quale è imbarcato, alla spiaggia per uscire dai fiordi e pigliare il largo, ritornerà: lei. ch'egli considera come moglie sua, sia pronta a seguirlo.

A questo punto dell'azione scenico-simbolica, l'intensità del fescino terrificante nella moglie del dottore è giunta a tale estremo che ella chiede al secondo marito libertà piena di seguire il primo. L'uomo dagli occhi color del mare è ritornato e aspetta. Un altro che fosse stato più uomo e meno simbolo, trovatosi nel caso del dottore, si sarebbe lasciato andare a qualche escandescenza. Ma egli ha un'ispirazione migliore.

Con la serenità di chi sa di fare una dimostrazione, il dottore esce dalla situazione equivoca, dicendo alla moglie: — Tu non sei più legata a me dal vincolo matrimoniale. Va, e seguilo! — *tableau*! trasformazione morale a vista. La donna è dichiarata libera e responsabile delle opere sue; l'amore non le sarà più imposto; ella potrà scegliere fra il primo e il secondo marito: ebbene, la libertà e la responsabilità hanno rotto il fascino: sceglie il secondo: ella potrà avere un figlio con gli occhi neri e il mare non l'attrarrà più che nella stagione dei bagni.

Tutta codesta poesia d'una ballata deliziosa, fatta per la musica, piacque molto perchè al pubblico piace Ibsen quanto gli dispiacciono gl'ibseniani. Senza rompersi il capo ad astrarre, a dedurre, a spiegare; intollerante di qualsiasi sistema drammatico che non riesca alla commozione o al diletto; lasciato agli imponenti il facile espediente di dissimulare il vuoto dell'intelletto loro in un grottesco simbolismo di seconda e di terza mano, esso sentì la passione umana che

spasimava sotto la veste della leggenda, e comprese come in Norvegia si possa ricorrere a siffatti espedienti per far parer nuova uua tesi ch' è vecchia. Ogni tempo, ogni popolo ha una forma propria di dimostrazone, da Gesù che insegnava con la parabola, a Moliére che co' vizii e le ridicolaggiui, incarnando e non astraendo, plasmava i personaggi delle sue commedie e ne faceva uomini. *Nous avons changé tout cela*, e finchè lo fa Ibsen, imponendosi con l'audacia e la forza del suo pensiero, malgrado la ingenuità quasi infantile degli espedienti scenici, il pubblico si esalta ed applaude. In quanto agli ibseniani, come avvenne già dei wagneriani, come di tutti gl'imitatori sciocchi e servili che d'una nuova forma d'arte non intendono e non riproducono che il meccanismo, il pubblico, tra uno sbadiglio e l'altro, indulgentemente ne ride, tutte le volte che non li fischia.

---

## IBSEN

### *Spettri*

14 Maggio 1892.

Tre atti e un incubo solo. Tre atti di pioggia continua e di terrore crescente in una desolata campagna della Norvegia, dove il sole si leva pigro, freddo, beffardo, nel momento della catastrofe, a gettare l'irrisione d'un raggio smorto sull'angoscia disperata d'una madre che spasima a' piedi del figlio ebete. Per diversivo, un incendio.

Tre atti, e un proposito solo, tenace, crudele, e, nella esclusività sua, quasi odioso, di mostrarci della vita tutto ciò che umilia, tutto ciò che tormenta, tutto ciò che ripugna. Non un barlume di bontà vera, contenta di sè, a contrasto, in quel cielo morale, grigio come l' altro, e come l' altro persistentemente in lagrime. Il

Fato antico, che spinge *Edipo* fra le braccia di *Giocasta* all' incesto, sostituito dall' atavismo moderno, egualmente implacabile, che condanna *Osvaldo Alwing* a morire dei peccati commessi dal padre, scontandone col rammollimento cerebrale la lussuria ubriaca. Nell' insieme, l' impressione dell' inevitabile, in una progressiva degradazione fisica e morale, senza lotte e senza rivolte. Unico liberatore, il suicidio.

Parecchi dei problemi morali, sociali o scientifici, che più affaticano o sgomentano lo spirito umano, si agitano negli *Spettri*, s' aggruppano intorno a quello dell' atavismo, o ne diramano. Noi si vive una vita sociale fittizia, fondata sopra una convenzione ipocrita e bugiarda. Le istituzioni nostre sono fatte a corrompere, cominciando da quella del matrimonio, che assicura la trasmissione legale del vizio e della malattia.

La verità, il sagrifizio, l' aspirazione all' ideale, retorica di frase vuota, spesso il contrario di quello che si vuole significare e dare ad intendere colla parola onde sono convenzionalmente espressi.

Il male è il bene, e viceversa. *Elena Alwing*, perchè abbandona il domicilio del marito che la deprava, e perchè allontana da sè il figlio a sottrarlo dalla corruzione nella quale è nato, è cattiva moglie e cattiva madre. Ella stessa si accusa davanti al mondo falso in cui vive, fondando un ospizio in memoria dell' uomo onesto e benefico dalla cui dissolutezza il figlio *Osvaldo* ereditò la spinite. Questi cerca e trova nell'amore un conforto all' espiazione di colpe non sue, e corre, nella irresponsabilità dell'ignoranza voluta dai riguardi umani, diritto all' incesto. Il pastore evangelico *Manders*, nel quale l' Ibsen volle evidentemente incarnare il pregiudizio mondano e la verità convenzionale, colla rispettabilità del carattere e la venerabilità dell'ufficio, è uno dei puntelli tarlati che sorreggono la società pu-

trida che si sfascia. Egli non crede che alle apparenze, a tutto ciò ch'è ufficialmente onesto, ed associa alla bontà ch'è grande, una anche più grande iniquità di giudizio. Il falegname *Engstrand* è un modello di padre, anche quando eccita alla prostituzione la fanciulla, procreatagli dalla moglie prima delle nozze e ch'egli riconobbe sua per danaro; nella modestia schiva di questa è in germe la sgualdrina.

Tutto ciò sarà vero, specialmente in Norvegia — ma tutto ciò, nella sua eccezionalità mostruosa, è ora disgustoso, ora orribile.

Questo dell'Ibsen è, dal punto di vista filosofico, un lavoro di demolizione spietata. Dev'essere molto ingrata la terra ed aspra la vita nel paese dove il pessimismo ha tanta profondità di convincimento e una potenza così terrificante di manifestazione. I personaggi del dramma ci hanno detto che vi piove sempre — probabilmente tutte le volte che non vi nevica. Quel mondo del Nord, d'un colore così crudo e così locale, è tutto da ardere. Ma Ibsen non ci ha voluto dire quale altro gli si dovrebbe sostituire. Sembra che una stessa fatalità incomba tanto sugl'individui quanto sulle società in isfacelo. L'atavismo regna sovrano sui popoli e sulle famiglie: gli uni ereditano l'infelicità sociale come gli altri la spinite casalinga. Da questa inevitabilità esce un dileggio amaro che in Norvegia sarà un conforto, ma che, fra noi, ora atterrisce, ora esaspera. Io non potrei dirvi se gli applausi d'iersera, alla fine di ciascun atto, fossero, nella breve sosta, uno sfogo della tensione dolorosa e opprimente. Ricordo soltanto che il dramma ha caratteri che paiono scolpiti, che le situazioni si disegnano nettamente, senza studio apparente di preparazione, che il dialogo è incisivo e la progressione dell'azione e degli affetti suoi veramente meravigliosa.

Evidentemente è il teatro, ma anche più evidentemente non è il teatro nostro. Questo va detto ai giovani, che fra i molti loro entusiasmi, hanno facilissimo quello dell'imitazione.

Il teatro, fra noi, non è una sala di tortura, nè è detto che dopo quasi tre ore di emozioni snervanti, col sangue affluente al cervello, si debba sentire un brivido di paura pensando alla camicia di forza o alla doccia.

Quando si hanno problemi da porre o tesi da svolgere, c'è il libro, come v'è chi lo legge e chi no. Ma a teatro vanno tutti. Ieri sera ho pensato al disgraziato il quale sentisse in se un principio di rammollimento atavico. Ne ho intuito i terrori nella crescente oppressione del forte e spietato dramma che lo afferrava.

Ecco: con tutta la grande e sincera ammirazione che desta in me il talento di Enrico Ibsen, pensatore e commediografo, non credo che il teatro sia fatto per riprodurre della vita quella sola ed esclusiva parte di vero che la fa brutta, dolorosa, disperata invivibile. Nè credo che l'emozione sia artistica quanto diventa prima strazio e poi incubo.

---

## IBSEN

### *Un nemico del popolo*

15 Aprile 1894.

Diavolo d'Ibsen! Egli è riuscito iersera a far applaudire con entusiasmo della platea affollata una commedia in cinque atti, svolgente uno degli argomenti di cui si fa il solito opuscolo che nessuno legge, o che annoia.

Aggiungete che la commedia, non è bella, e che si distingue fra le altre dello stesso autore per la scarsa

verità dell'azione e dei caratteri. Non pensate nè all'*Edda Gabler*, nè agli *Spettri*, nè a *Casa di bambola*. Il *Nemico del popolo* ricorda, nel convenzionalismo della sua struttura, quelle tali *Colonne della Società* che veramente, a stregua di resistenza o durata d'opera d'arte, furono giudicate più di tufo che di granito.

Del verismo Ibseniano propriamente detto non ve ne ha ombra, e quel pochino che vi è, in due vecchie macchiette di giornalisti, sconfina addirittura nel fatto grottesco della parodia. In quanto al protagonista, egli può essere iscritto nello Stato Civile fra i morti del romanticismo buona anima sua: è disceso fra noi come un *rêvenant* di tutta una generazione sepolta, e d'una scuola gloriosa oggimai tramontata, dalle più alte, più diafane, più inabitabili regioni dell'ideale.

La commedia si svolge in una piccola città della Norvegia meridionale, non già nordica come quella degli *Spettri*, dove piove sempre, e, durante tre atti, si desidera, s'invoca il sole, per poterlo mettere gelosamente in tasca, e cavarlo quando si è soli, a rischiarare e riscaldare la fredda penombra crepuscolare della propria camera. Nella Norvegia meridionale della commedia d'iersera — e questo va notato — l'ambiente climatico è dolce quasi quanto a Napoli; vi si fa la cura delle acque termali come al Chiatamone, con la differenza che queste rampollano da sorgenti sotterranee, e sono pure, mentre le altre scendono dall'alto, attraversano luoghi infetti. fra i quali una Conceria di pelli, e vi s'inquinano.

Ora si dà il caso che proprietario dei bagni è il sindaco della piccola città, e fratello di lui il medico che li dirige. La gente accorre a frotte, nella stagione indicata, a guarirvi de' suoi malanni, o a perdervi quel po' di salute che le rimane. Il commercio si attiva; le tasse comunali scemano; la popolazione, nel benessere

che le è importato, ingrassa a vista d'occhio. Quand'ecco, un bel giorno, il dottore si accorge che i bagnanti sani ammalano di tifo, e i malati muoiono. Fa coscienziosamente l'analisi dell'acqua, e vi scopre la presenza incomoda dei batterii, dei bacilli più o meno virgola, che l'avvelenano. Fa anche di più: ne manda una bottiglia a un famoso idrologo. Questi analizza alla sua volta, e risponde: « Acqua pestifera; veleno più micidiale di quello di Borgia. »

Il dottore esulta come se avesse guadagnato una cinquina al lotto, lui, il medico dello Stabilimento che andrà a crollare, e fratello al Sindaco proprietario che ne sarà rovinato! La sua scoperta egli la grida sui tetti, e, guardandosi bene dal comunicarla al fratello, e d'accordo provvedere al guaio onestamente e senza scandalo, la spiffera allegramente a due giornalisti pettegoli e venali, affinchè la divulghino e vi facciano il chiasso.

E allora avviene come dappertutto, in Norvegia e altrove: i danneggiati si difendono; attirano dalla loro i due giornalisti; inaspriscono la popolazione associandola ad essi nelle conseguenze del disastro comune. Il dottore, di fronte all'opposizione, si rinfocola anche di più. Impeditogli di scrivere nel giornale, chiama la popolazione a una conferenza.

Gli avversari ci vanno i primi: gli fanno la soverchieria mitingaia di non lasciarlo parlare: demoliscono il suo discorso prima che lo pronunci: con la dipintura della miseria che verrà dalla chiusura dello Stabilimento balneare gl'inviperiscono contro l'uditorio, al punto che quando il povero dottore ha la parola, e dimostra lungamente, interrotto da applausi ed urli, che, non soltanto le acque, ma tutto il paese, nelle autorità cittadine e nelle istituzioni sociali, è inquinato; ed afferma che tutto è da mutare da cima a fondo, per-

chè le maggioranze sono cretine mentre, viceversa, le minoranze sono intelligenti; e il popolo non ha di buono che le individualità che ne assorgono; e i liberali sono la negazione della libertà; e i capi di partito, trombe aspiranti che vuotano del poco cervello che hanno le teste delle moltitudini; quando il dottore grida, spolmonandosi, tutte queste cose, che in parte sono vere, in parte paradossali, e forse nuove in Norvegia, scoppiano urli selvaggi, e il dottore, accompagnato dalla sua povera famiglia in lagrime, e da un solo amico, lascia la sala tra i fischi, dopo che il comizio lo ebbe a voti unanimi, meno quello d'un ubriaco, proclamato in un ordine del giorno: *nemico del popolo.*

All'ultimo atto, il disgraziato ch'ebbe l'onestà non so se più imprudente o più vanitosa; che avrebbe potuto fare il bene e che coopera involontariamente al male, si trova a casa sua, coi calzoni lacerati nella mischia, con la camera pieni di sassi coi quali gli si ruppero le finestre, licenziato dall'appartamentino che abita, diseredato da un suo parente, congedato dallo Stabilimento, calunniosamente accusato di averne fatto precipitare le azioni per poi ricomprarle; si trova solo, col magro conforto d'avere fatto un'ultima scoperta, cioè, che chi è *solo* è *forte.*

Questa la commedia, la quale non è tanto una commedia quanto un pretesto nell'Ibsen a profondere, con forma popolare, con impressione più immediata, più efficace di quella che si sarebbe avuta dal libro, in un gruppo di quistioni politico-sociali, la virilità rude, irruente, assiomatica, sana del suo pensiero.

Il pubblico ha applandito freneticamente tutt'i cinque atti; un po' meno il quarto, quello del comizio, ch'è il piu animato, e, come studio del vero, anche in linea d'arte, il più bello. Gli è che il dottore parlò

con troppa disinvoltura delle maggioranze, e che la platea n'era una; gli è che, avendo posto premesse gradite e approvato con entusiasmo, riusciva a conclusioni che non potevano interamente piacere.

Ma i battimani continuarono con rinnovato trasporto nell'ultimo atto, così insistenti che nè a Ermete Zacconi, nè a' suoi bravi cooperatori, vennero fatta mai, dal principio alla fine, ovazioni più clamorose. Le signore, dall'alto dei palchi, guardavano la platea in ebullezione con un non so che nel viso, tra l'ammirazione e la noia.

---

## PAOLO LINDAU

### AL SANNAZARO — *L' altro*

I psichiatri diranno se il fenomeno dello « sdoppiamento della coscienza » al quale assistemmo iersera, non sia stato guasto e falsato dall' eccesso della dimostrazione scientifica e della materialità volgare dell'estrinsecazione drammatica. Tocca a loro di spiegare — hanno spiegato ben altro! — come qualmente un disgraziato nevrapata possa « sdoppiarsi » a tal segno, avere due coscienze così distinte, vivere due esistenze così diverse, da addormentarsi procuratore generale e svegliarsi ladro. Veggano essi se cotesta duplicazione dell' *io* non rasenti nel *dottor Hallers* un semplice caso di sonnambulismo, perocchè allora il candore virgineo della povera *Amina*, così ingenuamente onesta nel sonno, lascerebbe aperta la porta a sottintesi poco lusinghieri per lei, e la deliziosa musica Belliniana sarebbe tutta da rifare. E ci dicano se veramente, secondo afferma il medico *dottor Feldermann*, sia una sciagura di nascere in una grande metropoli come Parigi, come Londra, come New-York; e il telegrafo, il telefono, le campane, i soldati che

marciano a suon di trombe, e le ferrovie che, rombando in aria, ci camminano sulla testa, abbiano su'nostri nervi e sulla mente nostra tale un'influenza nefasta da fare d'un' anima sola due anime, che vivono contraddicendosi, calunniandosi, compromettendosi, nello stesso organismo, l' una tanto buona da assicurarsi la beatificazione, l' altra abbastanza perversa per aver i titoli richiesti ad un vitalizio in galera.

Noi, non medici, non psichiatri, un po' orgogliosi del libero arbitrio, un po' scettici sulla irresponsabilità delle opere nostre, diventata oramai retorica ampollosa di Corte d'Assise; noi appena psicologi quanto basta per poter studiare noi dentro noi, e scoprirvi il dualismo tormentoso della coscienza la quale, in momenti di grande tensione e non lieti, si scinde in due per accusarsi, canzonarsi, denigrarsi a vicenda, battagliando l'una contro l'altra, naturalmente, cordialmente come due sorelle, ci eravamo fatti della duplicazione psichica, anche nelle condizioni patologiche più acute e più disperate, un concetto molto differente. Ma ciò poco importa. nè a noi nè al pubblico il quale, sebbene abituato a veder mutato in una sala da ospedale, contigua al manicomio, il suo vecchio teatro de'caratteri e della passione, accetta la questione politica, la sociale, la psicologica, se si vuole, a patto che, svolte, dimostrate, esplicate, ne' personaggi, nell'azione, nel dialogo, siano anzitutto, e sopratutto Teatro.

Premesso questo, si comprende come, quando iersera si levò il sipario, noi non pensavamo a Charcot e al suo gabinetto di nevrotici, di nevrostenici, di suggestionati, di squilibrati, ma aspettavamo il dramma quale si poteva esigerlo dall' intelligenza eletta, dalla fine analisi, e dalla sensibilità squisita di Paolo

Lindau : un tedesco che amavamo, e al quale eravamo uniti da fratellanza d'arte, anche al tempo in cui i tedeschi erano tutt'altro che alleati nostri.

E il dramma che aspettavamo, sino dal primo atto, s'impose in un'esposizione della tesi, per novità di quadro, per movimento di personaggi, per vivacità di dialogo, veramente meravigliosa. È l'atto nel quale avviene lo « sdoppiamento » quando il *dottor Hallers*, il Procuratore generale di Berlino, l'incredulo derisore della psicopatia criminale, il nemico accanito della forza irresistibile, lo spauracchio de' ladri e il terrore degli assassini, cade nel sopore sintomatico della sua malattia, per ridestarsi ladro di orologi, amico di delinquenti più o meno nati, frequentatore di luoghi equivoci tra la taverna e il lupanare.

Tutto quest' atto, dalla prima all' ultima scena sarà fatto a base di scienza, ma ha l'evidenza, ha il movimento, ha il calore della vita vissuta: è dramma. Nel secondo l'efficacia scema; dall'altezza del pensiero eletto si precipita negli effetti volgari, amati dalla platea del San Ferdinando. Voi rivedete il *dottor Hallers*, complottante con quattro reduci dal patrio ergastolo il saccheggio della propria casa, e ne avete l'impressione d'un gentiluomo che, ubriaco, siasi prima « sdoppiato » nel guardaroba, e parli ai colleghi nottambuli dal fondo d'un cappello a cencio e d'una giacca a sbrendoli, dormendo in piedi.

Nell'atto terzo, dopo che fu messo a soqquadro il salotto del *dottor Hallers*, ed egli « sdoppiandosi » una seconda volta, ma in bene, da complice di ladri ridiventa Procuratore generale, la situazione dà un tuffo nel comico della farsa napoletana. Se Scarpetta vuole, vi troverà il riscontro del *Vi' che m' à fatto frateme*, con equivoco diverso, ma esilarazione eguale.

L'ultimo atto, invece, si rialza di scatto con un efficacia drammatica che fece iersera la fortuna della rappresentazione, oscillaute nel successo tra l'applauso convinto e la risata incredula. *Hallers* ha la prova schiacciante dell'esistenza in lui delle due anime dissimili, indipendenti così nel bene come nel male. Sente l'*Altro*, e lo grida davanti al medico che lo cura e alla fanciulla che ama, con un' esplosione di terrore che, per la novità strana della situazione e la virtù dell'attore che la incarnava, agghiacciò noi tutti. Perocchè il successo di attenzione continua, se non di emozione egualmente intensa, fu anzitutto di Andrea Maggi. È dubbio se, senza di lui, si sarebbe giunti con trasporto eguale agli effetti terrificanti dell' atto quarto, dopo attraversata l'ilarità nervosa, irresistibile, del terzo. Egli segnò tutt' i gradi della malattia mentale dell'*Hallers*. spogliandola di ciò ch'era disgustosamente inartistico nell'analisi patologica, dandole fascino di passione, facendoci dimenticare il manicomio nel teatro. Lui, il disegnatore a grandi tratti, il colorista della frase, mirante agli effetti istantanei con una musicalità appassionata nella voce, ricordante Tommaso Salvini giovine, prima che egli accorciasse il largo paludamento di *Otello* sino a farlo stare nella stretta casacca del *verismo* contemporaneo, fu iersera mirabile di gradazioni, di sfumature, di transizioni delicate e sapienti.

Noi tutti si assisteva commossi allo scindersi, all'affermarsi delle due coscienze: avevamo intera la illusione del fenomeno psichico, senza che nulla accennasse alla dimostrazione: la scienza compiva anch'essa il suo sdoppiamento; da analisi ch' essa era diventava impressione d'arte squisita.

Bisognò che l'entusiasmo dell'ovazione finale sbollisse per domandarci se veramente, andando a letto ga-

lantuomini, ci saremmo durante la notte rivestiti, magari entrando nella sottana della nostra cuoca e camminando sulle ciabatte della portinaia, per andar fuori a sconficcare una serratura, o fondare una cassaforte. E rabbrividivamo pensando ai pericoli cui ci espone quest'*Altro*, fatto di noi, uscito da noi, e che non ha, al pari del Teatro, la Corte d'Assise indulgente.

---

## DUCA PROTO DI MADDALONI

### AL ROSSINI—*Ruit hora*

Otto entusiastiche acclamazioni al proscenio salutarono iersera l'ardita evoluzione artistica del Duca di Maddaloni; talmente ardita che a saltare dalla sentimentalità romantiche della *Gaspara Stampa* e del convenzionalismo tragico dell'*Agrippina* nelle crudezze veriste del *Ruit hora*, un giovane — uno di quei giovani frolli ai quali la verde e operosa e audace vecchiezza del Duca potrebbe insegnare qualche cosa — si sarebbe scavezzata una gamba, e magari tutte due.

L'autore del *Ruit hora* si valse del documento umano con destrezza ed intenti Zoliani. La ispirazione a scrivere gli venne da un processo celebre che, or sono sessantasei anni, fece piangere ed insieme raccapricciare. Il fatto turpe e pietoso avvenne nel Sannio. Minuccio Veredice, figliuolo a Cosimo, un boscaiuolo stoffa da brigante, manesco e cinico, venuto in sospetto che la moglie Nina lo tradisca con Paolo Grillo, giovane e ricco contadino, entra di notte, mentre tutti lo sanno partito, nella stanza coniugale, e con due colpi di pistola uccide la moglie infedele ed il suo drudo. Si accorre allo sparo. La piazzetta del villaggio si popola. Fra gli accorsi è Paolo Grillo. Minuccio, ch'era stramazzato a terra per la commozione, rinviene, e veduto presso di sè vivo il creduto rivale,

mette un grido spaventoso. Chi ha dunque ucciso insieme alla moglie adultera? Si entra nella stanza dove giacciono i due morti. Di fuori si aspetta. L'ansietà è tragica, sino a che una voce urla inorridita il nome di Cosimo. Il drudo era lui. Minuccio ha ucciso suo padre.

Questo è il fatto, il solito fatto vero, che dalla casa, dalla strada, passa nel giornale e vi diventa cronaca, dalla cronaca in Corte di Assise, e vi diventa processo, ma non è il dramma. Il Duca di Maddaloni da un obliato resoconto giudiziario del 1882 trasse gli uomini vivi che ieri sera ci fecero passare dalla pietà al terrore con una grande finezza di analisi, con un'arte mirabile di contrasti. Quella cosa turpe che è l'amore bestiale di Cosimo per sua nuora vi è appena accennato con una accortezza intelligente di parola la quale non dice la mostruosità che voi presentite. Voi comprendete come la ferrea volontà di Cosimo abbia potuto imporre alla timidezza di Lena la brutalità della sua passione; ma il ribrezzo che ne dovreste sentire si muta in compianto, perchè la verità, poetizzata dall'emozione, si fa arte.

L'illustre autore del *Ruit hora* ha compiuto la sua evoluzione verista, con un coraggio che all'età sua non si ha più, ma anche con una prudenza che i giovani non sanno avere. Egli ha portato nella nuova forma dell'arte—e non nell'arte nuova come impropriamente si dice—insieme alla spietata sincerità dell'osservazione, la bontà del suo cuore e la colta delicatezza del suo ingegno. Quel villaggio del Sannio non è dipinto, di proposito, tutto nero. Non si precipita dal convenzionalismo del bello per partito preso nel convenzionalismo del deforme a ogni costo. Vivi sprazzi di luce rompono qua e là il buio fitto del quadro. Cosimo e Minuccio sono due caratteri, stu-

diati bene, ritratti vivi, ma anche due contrasti. La stessa Lena non è che una povera vittima della sua debolezza, e la lotta che si combatte nell'anima sua è descritta in una scena meravigliosa che la giovane di Lorenzo ha meravigliosamente detto.

Nè quella è la scena migliore. Dal momento in cui nel cuore di Minuccio entra il sospetto che lo spingerà al parricidio, l' azione precipita al suo scioglimento con una rapidità che spaventa. Gli spettatori che avevano assistito all' esposizione del primo atto, fatta da maestro, con una freddezza quasi ostile, dopo il secondo atto dovettero lasciarsi afferrare dal dramma e cedere al sentimento invadente sino alla grande, irresistibile commozione tragica della fine.

Io n'ebbi la stessa impressione che alla lettura, con questo di diverso che il dramma essendo in versi — un misto di endecassillabi e di settenari—non sentivo nell' orecchio la stonatura che nasceva iersera dal contrasto che era nella rozzezza quasi selvaggia dei personaggi colla frase letterariamente eletta, e, a volte lambiccata. Mi pareva che la prosa fosse una traduzione troppo fedele del verso, e che all'efficacia del sentimento nuocesse, in una ingegnosità di perifrasi, la ricercatezza soverchia dell' espressione. Ma nessuno sveste la sua cultura letteraria, l' abitudine ed insieme la maniera della sua frase, ed il suo gusto artistico, con la facilità con la quale uno, smesso il vecchio soprabito, indossa il nuovo.

E aggiungo quest' altro, che il duca di Maddaloni declamava i suoi versi meglio assai che gli attori del Rossini recitassero la sua prosa. Un' eccezione l' ho fatta, e pienissima, per la di Lorenzo: ne fo ora una altra, molto più ristretta per il Ferrati e per la Pedretti. Poi basta. E da questa esecuzione mediocre, stonata nella sua violenza, traggo più saldo il con-

vincimento che *Ruit hora* è un forte e ardito dramma, e che il successo fu grande quanto fu sincero.

---

## RICCARDO CARAFA D'ANDRIA

### FIORENTINI — *Un maestro*

Non farò all'autore di *Un maestro* il dispiacere di contare le signore e i signori del *son monde* ch'erano iersera nei palchi e nelle poltrone, per conchiuderne che la comedia, falsa e retriva com' essa è, venne rappresentata nell'ambiente suo. A parte che il duca d'Andria ha già manifestato la tendenza a rispondere con un certo spirito alla critica che dissente da lui, la classificazione degli spettatori, oltre che spiacente, sarebbe ingiusta. L'attenzione era continua, intensa, benevola, tutte le volte che lo scarso dramma attraeva, e anche quando, nel vuoto dell'azione, la discussione stancava. L'autore ebbe dopo gli attori, alla fine di ciascun atto, un saluto clamoroso al proscenio. Ma entusiasmi non ve ne furono.

Il così detto punto di partenza della comedia non è nuovo, e lo svolgimento scenico di essa nemmeno. Muove dal *Disciple*, di Paul Bourget, che, alla sua volta, diventa il *Maestro* del duca d' Andria, attraversa *Fedora*, e precipita nell' ultimo atto dell' *Etrangère*. Quasi ad ogni scena, nella stessa intonazione grigio-psicologica de' due quadretti, la facoltà assimilatrice dell'autore si afferma, e la spinta all' imitazione, per le molte e varie e scelte, ma non ancora digerite letture, è evidente.

Si trattava anzi tutto di dimostrare l'azione deleteria del positivismo, del materialismo, del pessimismo, e di tutti gli altri *ismi* che affliggono l'umanità credente, su d'un giovane nato e cresciuto nella fede cieca e nei principii indiscutibili de' padri suoi. Il

maestro della scienza che nega e della incredulità che atrofizza, si chiama *Giorgio Valori.* Il discepolo è *Corrado di Valmadrera*, un personaggio di cui tutti parlano, al quale tutti s'interessano, incombente come uno spettro sul dramma, in una invisibilità tragica di retroscena. Perocchè quella povera anima di giovane scettico, sul quale era passata la spugna delle teorie corrosive del *Maestro*, non credendo più all'amore della fanciulla che dovrebbe sposare, nè all'affetto della sorella *Maria* che lo adora, tra nauseato e sgomento della sua nudità morale, senza una fede, senza una idealità, senza un' illusione, chiede a una palla del fucile da caccia la soluzione del problema che lo atterrisce, o la fine della vita che lo annoia.

Questo era lo studio psicologico, questo il dramma che, annunziato e promesso sino dalle prime scene, mponevasi. Il carattere del *Maestro* — dato che la tesi, l'abborrita, la negata tesi, possa incarnarsi in un personaggio — doveva gradatamente, con l'evidenza dell' azione, e non soltanto della parola, esplicarsi nell' opera sua. Assistiamo, invece, alla dimostrazione materiale dell' ultima sua conseguenza, in un via-vai di servitori inorriditi, annunzianti la morte di *Corrado di Valmadrera*, nel momento in cui non si credeva al suicidio, e nascevano i primi sospetti sull' occisione, e con essi una concitaziene ansiosa, un movimento scenico, riproducenti, nella sapiente gradazione degli effetti, l' emozione teatrale dell' assassinio di Vladimiro in *Fedora.*

Il ricordo del dramma di Sardou, non so se più commovente o se più ingegnoso, continua insistente nel secondo atto, *Maria* vuol sapere da che e da chi il fratello fu spinto al suicidio. Sul primo, i sospetti suoi cadono su *Bianca di Cerreto*, la fanciulla che

*Corrado* doveva sposare. Perchè non si fecero queste nozze, e quale ne fu, nel suicida, l' amarezza insopportabile dell'accoramento? Avvi una scena nel *Maestro* tra *Maria* e *Bianca*, che rifà, nell' impressione nostra, l'indagine smaniosa e crudele della scena tra *Fedora* e *Ivanoff*. Ma due soli posseggono il segreto del suicidio, il vecchio *Curato* e *Giorgio Valori*. Al Valori, momenti prima di uccidersi, *Corrado* aveva scritto una lettera che, in riassunto, diceva: « La mia morte è l' opera vostra. Gl' insegnamenti vostri mi hanno fatto sentire la stanchezza e la noia nel vuoto di tutto. Nessuna fede, nessuna idealità mi sorrideva più nella vita: ne esco ». É l'ultima vibrazione dolorosa del primo dramma, il vero, quello che aspettavamo. Il dramma del *Maestro* comincia ora, nella incoerenza sua così falso o così diverso.

Maria la quale sa della lettera scritta da *Corrado* al *Valori*, sospetta che in essa il suicida abbia fatto la sua confessione. Questo segreto è un poco quello di Pulcinella. Nessuno, nella famiglia, ignora l'influenza disastrosa che il materialismo del *Maestro* ebbe sull'animo debole del discepolo. Questo sa, e lo deplora sino dalle prime scene il *dottor Silvani*, chiamato a curare *Corrado*; lo sa il vecchio prete; persino i servitori, al principio della comedia, credo che ne abbiano chiacchierato. Come può ignorarlo *Maria* dolce affettuosa anima di credente? come non si è mai accorta della rivoluzione, della trasformazione morale, compiutasi nello spirito del fratello, e non ne previde prima, e non ne sospetto poi, la conseguenze?

Ma lasciamo stare. Si comprende che il *Valori*, pieno di rimorsi — lui, il positivista che ha lo scetticismo ferreo, incrollabile perchè scientifico! — non voglia dire a *Maria:* « L'assassino di vostro fratello sono io, perchè io, con le mie teorie, sono l' autore

della demolizione morale, il creatore del *nulla*, che lo trasse al suicidio. » *Giorgio* ama *Maria:* l' amore gli ha ridato la fede. Egli conosce tutta la profondità della sua nequizia; sente per la prima volta l'aculeo del rimorso, e ne spasima. Tutto ciò fece l'amore — quella sensazione puramente sessuale, tendente alla riproduzione della specie, la quale, per un materialista vero e autentico, non nasce che dal contatto di due epidermidi !...

Sono miracoli psicologici, i quali non si compiono che sulla scena, e che il dramma stesso col suo scioglimento melodrammatico, spiega e giustifica.

*Giorgio* si è vendicato dall'abbandono in cui fu lasciato sino dalla sua nascita, dello sprezzo che incontrò nella vita triste e randagia, delle amarezze che avvelenarono le fonti di bontà nel suo cuore. Egli l'autore di libri pieni di talento e di convinzione, affermanti la materia, sola indistruttibile, imperante sulla illusione, sulla menzogna, sul nulla dei più nobili sentimenti umani, altro non è che un tristo che odia, che un diseredato che si vendica !...

Il caso non è nuovo sulla scena. La *Straniera*, nell'ultimo atto del dramma omonimo, prima di *Giorgio* si era lasciata andare alla confessione di queste rappresaglie di dramma romantico. Non s' immagina neanco come *Maria* con quella divinazione del cuore che previene la parola, non abbia dalle prime frasi della lunga rivelazione compreso tutto, e dimenticata la *Fedora* che ella rifà, al punto di non saltare al collo del *Valori*, gridando: *assassino !*

Devo ora dire che il dramma ha deviato, e come ha deviato ? che incominciato come uno studio di analisi e di caratteri, prese un dirizzone e andò a cascare negli effetti sensazionali, fatti più di memoria che d'invenzione ? ch'è falso nella incoerenza del pro-

tagonista e nello svolgimento illogico degli incidenti suoi?

Se *Giorgio Valori* è il materialista dei libri che scrisse, i rimorsi per la morte del suo discepolo non sono possibili. Il filosofo s'inchinerà con tristezza davanti all'inevitabile, e vedrá nel suicidio di *Corrado* la necessità crudele della selezione. Quanto all'amore che demolisce tutta un'analisi positiva, tutta una certezza scientifica, e redime, e rifà sensibili, buoni, pietosi, via! bisogna cercare in altra parte della vita, o nel mondo del romanzo i *soggetti* per queste trasformazioni. C'imbatteremo in tutti i personaggi del teatro sentimentale, a cominciare da *Margherita Gauthier*, a *Daniele Rochat*.

Se poi *Giorgio Valori* altro non è che un ciarlatano del positivismo, il retore della incredulità, bisognava farlo comprendere e metterlo sott' altra luce. La commedia sarebbe stata diversa, e non avrebbe lasciato l'impressione d opera illiberale, di questione non posta ne' suoi giusti termini e partigianamente discussa, d'illazioni arbitrarie a vantaggio esclusivo di pregiudizi adulati.

Il dialogo è spigliato, incalzante, teatrale, ricco di pensiero, espresso con forma elegante che nello scrittore drammatico attesta la coltura del gentiluomo. L'esecuzione, per parte della di Lorenzo, di Remach, della Giannini, e di tutti gli altri, mi sembrò ottima.

---

## FERDINANDO MARTINI

### AL SANNAZARO — *La Vipera*

20 Dicembre 1894

Mentre ierisera, dopo quasi un'ora d'ininterrotto diletto e d'emozione intensa; il sipario calava lentamente davanti a un pubblico che, per numero, per intelli-

genza e per eleganza era già un successo, da un capo all'altro della sala affollàta scoppiò la triplice acclamazione del trionfo, salutante Ferdinando Martini, ritornato a noi e alla scena in tutta la delicatezza squisita, il garbo signorile, il brio incisivo, la grazia ironica della sua osservazione e del suo talento.

Ma la novità inaspettata e gradita del ritorno fu questa. L'autore dei proverbi arguti, che da un ventennio serbano intatte la novità dell'invenzione, la semplicità dello svolgimento e la freschezza scintillante del dialogo, ci mostrò un lato nuovo dello ingegno suo. A dispetto della classificazione del manifesto, la *Vipera* è un dramma. Dirò di più: le ultime parole con le quali il dramma termina, nel disastro morale che esse preannunziano, raggiungono altezza ed efficacia tragica. La *Vipera* è una donna, cinicamente derisa nell'amor suo, che reagisce e si vendica « La vipera — dice la *Contessa Marta* — non morde che quand'è calpestata; e se morde, avvelena. « La *Contessa*, a soli diciott' anni. era stata data in moglie ad un uomo malato. Amò il *Barone Marcello Adriani*. Mortole il marito, vedova lei e vedovo l'amante, sperò che le nuove nozze avrebbero cancellato la bruttura dell'adulterio. L'*Adriani* rispose: » Marito mai; consolatore sempre, se lo vorrete. » Poche volte un cuore di donna fu più villanamente schiacciato. La *Contessa Marta* si sentì vipera; n' ebbe il veleno e l' istinto a mordere.

Sono passati dieci anni. La *Contessa Marta* ne ha ventotto; e venti *Gino Adriani*, figlio del *Barone Marcello*, da soli dieci mesi suo amante. Ch' ella lo riami non appare: egli sì, con tutti i trasporti, le esigenze, e le diffidenze tormentatrici dell'età sua. Non sappiamo precisamente se l' incontro fra' due fu casuale: si è indotto a crederlo perchè. durante il dramma, non

una parola sfugge alla *Contessa*, la quale accenni a premeditazione melodrammatica di rappresaglia sul figlio contro il padre. Alla soluzione tragica dell'ultima scena ci si va come nella vita. Quando *Marta* parla del suo primo amante, lo fa costretta dalla gelosa insistenza del nuovo. Non ne dice il nome, ma ne dipinge con tanta vivezza di rancore e di sprezzo la bassezza dell'animo che *Gino Adriani* stimmatizza la condotta dell'uomo ignoto a lui, oon una parola: « Vigliacco ! »

Fu notato da Roberto Bracco che in cotesta apostrofe ingiuriosa del figlio che condanna il padre è tutto il dramma. Ed è vero; perocchè quando *Marcello Adriani*, saputo che l'amore di *Gino* per la *Contessa* è giunto a tale estremo da trascinarlo a partire da Roma per Nizza con lei, e prega *Marta* di volerglielo rendere, poi minaccia, indi ingiuria, *Marta* fa suo il giudizio di *Gino Adriani*, e con lo stesso disprezzo risponde: « Vigliacco! Nè l' insulto è mio, ma di vostro figlio che con questa parola, udendo la viltà vostra, vi ha giudicato. »

Il giovane *Adriani* esce seguendo suo padre, ma le ultime parole, gridate dietro loro da *Marta*, annunziano la catastrofe morale che si è compiuta:

« Gino mi odia, ma vi disprezza ! »

Questo il dramma, attraversato da una scena episodica, ma non superflua, poichè con essa l' autore. mediante una finezza rara di osservazione e di dialogo, crea l' ambiente nel quale il dramma si svolge,

La triplice ovazione della fine l' ho detta. Il successo eruppe dalla situazione che è nuova, dall' acutezza a volte spietata dell' analisi, dal sentimento ch'è sincero; dall' arte delle proporzioni, dalla giustezza, efficacia ed eleganza dell' estrinsecazione, veramente ammirabili. La recitazione della Marchi, del Maggi

e del Valente non vi hanno che scarsamente contribuito. Essi non resero che il lato melodrammatico dell' azione, che Ferdinando Martini rasentò appena, partendone per entrare, con un talento concesso a pochi, nel dominio della commedia pscicologica, non sorretta da grullerie simboliche, fatta di verità e di passione.

Iersera, più che mai, si vide il guasto che il dramma sensazionale e la *pochade* grottesca, tradotti in lingua franca dal suggeritore, vanno facendo ne' nostri attori migliori. La commedia non ebbe che raramente l'intonazzione signorilmente elegante che ci voleva. V'era della *Odette* in certe cadenze di frase, e in certe audaci scrollatine di spalle della *Niniche* pura e semplice. Alcune intenzioni di effetti delicati furono non comprese o trascurate, e andarono perdute parecchie delle finezze del dialogo ch'è un ricamo.

Stasera *La Vipera* si ripete.

---

## NICOLA MISASI

### *Mastro Giorgio*

24 Marzo 1889

Iersera, al Sannazaro, dopo di aver subito una inverosimiglianza penosa dell'infanzia, studiata male e dipinta di maniera dal Salvestri, ci siamo commossi molto al triste caso, capitato a *Mastro Giorgio*, un tipo forte e buono di fabbro calabrese, autentico quanto il suo autore.

*Mastro Giorgio* amava con tutta la violenza del suo temperamento sanguigno, con tutta la tensione dei muscoli, provati al martello e rinvigoriti all' incudine, quando un bel giorno — un brutto giorno per lui — la donna che doveva esser sua moglie fugge col ganzo, lasciando senza madre e senza pane una

sua piccina. Poco ci volle che il fabbro non impazzisse per l'angoscia profonda e l'ira grande di quell'abbandono. Fece cose strane, tali che, per un istante temè egli stesso non avesse torto il babbo buon'anima quando dalle violenze sue presagiva: tu ucciderai o sarai ucciso.

Fortunatamente calmata la furia del sangue, *Mastro Giorgio*, il quale in un corpo di atleta chiudeva un cuore di fanciullo, si accorse che della donna amata era rimasto qualcosa che gli avrebbe ricordato ed insieme raddolcito la passione smaniosa. Prese con sè la piccina di lei, e l'amò come padre.

Il dramma che ideò Nicola Misasi scoppia vero, forte, commovente dall'amore di *Mastro Giorgio* per *Rosariuzza;* nulla di più sentito, in un ambiente dolce d'idillio, delle poche scene che lo preparano. *Mastro Giorgio,* moralmente distrutto, si è sentito come rinascere, come rifare nell'affetto, ricambiato, per *Rosariuzza.* Solo una nota triste vibra in quella serenità di vita intima, santificata dal lavoro e rallegrata dall' infanzia gioiosa. Quella tristezza è un timore: « Se la madre tornasse! »

E la madre ritorna, e dice a *Mastro Giorgio* « Restituitemi la mia figliuola. »

A quella inaspettata comparsa, a quella crudele domanda, in *Mastro Giorgio* rinasce l'uomo violento, coi suoi impulsi irresistibili al sangue. Risponde con un grido, afferrando un martello e avventandosi a lei per ucciderla. Ma poi? Il fabbro esita. Davanti alla donna che ha tanto amata — egli stesso lo confessa — il suo braccio è debole come quello di un lattante. Prima minaccia, indi prega. È una lotta lunga, straziante, vera — ineguale. Ella ha per sè la legge, la madre snaturata, egli non ha che il suo cuore. La brutalità della convenzione sociale s' impone: egli lo

sente, e china rassegnato il capo, trovando nel dolore la forza di dire a *Rosariuzza*: « Va con tua madre! »

Io non ho accennato che alla situazione principale ch'è il dramma: da essa chi non fu iersera a teatro immagina la passione angosciosa che ne prorompe, ma non sa come si vada fatalmente ad essa con delicatezze di particolari che non si possono raccontare.

Solo quando, con cuore calmo, la critica riesce a far valere i suoi diritti sull'emozione, nota che *Mastro Giorgio*, nella sua bontà rozza di fabbro calabrese, pensa il pensiero forte ed alto, e parla la parola immaginosa ed eletta di Nicola Misasi.

Alcuni particolari, inevitabili in chi ha la mano fatta alla novella e al romanzo, sulla scena fanno lunghezza Ma il dramma è ideato bene e impostato saldo, e sebbene la piccola Dora vi sia semplicemente meravigliosa di vivacità e di naturalezza, e il manifesto dica che fu scritto per lei, esso non è la solita bambocciata comico-sentimentale, ed ha effetti di passione nei quali l'ammirazione per la precocità del talento non ha veramente che fare.

Nicola Misasi, passando dal libro alla scena, vi ha dimostrato lo stesso talento, e un'eguale fortuna. Questo, prima di me, gli disse iersera il publico con quattro saluti festosi al proscenio.

*Mastro Giorgio* era il babbo Lambertini, applaudito molto anche lui colla Dora. Stasera il dramma si replica.

---

## MAX NORDAU

### *Il diritto d'amare*

5-6 marzo 1895.

Ha una moglie, dopo otto anni di matrimonio e la nascita di due figliuole, il *diritto d'amare* un altro che non sia suo marito?

Ha col *diritto d' amare*, piena la libertà di affermarlo e d'imporlo, per indi esercitarlo sino all' adulterio, concesso in attesa e a preparazione delle seconde nozze mediante il divorzio?

Può una moglie far questo per la semplice ragione che, dal confronto con un giovane ed elegante scapolo, il quale abita il piano superiore della casa coniugale, e le fa la corte, e scrive per lei dei versi sentimentali, s'è a un tratto accorta che il marito, così antipatico nella sua fiducia, così noioso nella sua bontà, così irritante nell'affetto suo senza sentimento d'arte, senza coltura, commerciante onesto, sposo irreprensibile, buon padre e nulla più non risponde punto all'ideale poetico ch'ella vagheggia, mentre invece il giovane del piano superiore, nella persona, nel modo di sentire, nel linguaggio e nelle maniere, lo realizza completamente?

È serio, è socialmente ammissibile codesto *diritto d'amare*, di correggere un errore di sentimento o di giudizio, di rifare una prima prova riuscita male?

Max Nordau, un pensatore audace, lo scrittore delle *Menzogne sociali*, lui che sino a ieri combattè nelle file dei socialisti tedeschi più accanitamente demolitori, risponde recisamente *no*, e a dlmostrare che la moglie ha torto, che il marito ha ragione, e che l'amante è quasi sempre un volgare egoista, scrive quattro atti di commedia, scarsi d'azione, deficienti d' analisi quanto son ricchi di discussione vivacmente ingegnosa.

Nel primo atto la moglie fa davanti al marito o all'amante la sua affermazione di principii. Nel secondo, li conferma al cospetto della vecchia madre con una franchezza che rasenta il cinismo. Nel terzo, di già adultera, volendo pieno il riconoscimento del suo *diritto d'amare*, dice all' amante: Sono decisa al

divorzio, sposami! Nel quarto, confessione aperta al marito, che comincia un po' tardi a sospettare, d'essere pienamente entrata nell' esercizio del diritto di dargli un successore. Lunga e vivace discussione, troppo lunga e meno vivace di quanto la crudezza violenta della situazione comporterebbe. Si fa scendere dal piano superiore l' inquilino che vi abita, e che, alle prime parole, vorrebbe uscire dall'impaccio per il solito rotto della cuffia ch'è il duello. Ma il marito ci tiene ad essere un marito tedesco, e respinge la facile soluzione schermistica, cara ai mariti latini. Egli risponde: « Questa donna, che chiamo ancora per abitudine mia moglie, ha tradito me e si è disonorata per voi. Riparate, sposatela ». L'amante ribatte, che non è cosa da decidersi lì su due piedi: lascino che ci pensi.

Disinganno raccapricciante della moglie. Il marito scaccia l' amante a spintoni, e a lei, annichilita nel suo disinganno, non perdona; solo le permette di rimanere nel domicilio coniugale per continuarvi, secondo le esigenze mondane fatte d' apparenza, la simulazione della famiglia.

Battezzate ora con nomi tedeschi i tre personaggi principali; aggiungetevi una pittrice la quale, dopo il marito, tradisce l' amante, ed avrete un' idea, non tanto della commedia che è lenta, vuota, a volte ingenua e non nuova, quanto del sillogismo drammatico, zoppicante in una delle sue premesse.

Pensate: se l' amante fosse stato veramente, per intelletto e per sentimento, l' antitesi del marito; se, uomo di cuore e sincero nell' amor suo, avesse nobilmente accettata la riparazione che gli s' imponeva — questo caso è meno raro nella vita che sulla scena, *il diritto d' amare* avrebbe avuto una splendida dimostrazione... al rovescio.

Le tesi hanno sempre torto quando nello svolgi-

mento loro, sia per negare, sia per affermare, generalizzano l' eccezione.

---

## MARCO PRAGA

### FIORENTINI — « *Le Vergine* »

Appena poche parole, piu d'impressione che di critica, tanto per non lasciar credere che non mi sia piaciuta una commedia della quale sono entusiasta.

È uno studio, come oggi si dice, di ambiente; Non si assiste ad una rappresentazione, si entra in una famiglia.

Strana famiglia! I giovanotti ci vanno con un cartoccio di chicche e ne hanno in ricambio, tra una sigaretta e l'altra, da una stretta molto confidenziale, molto espansiva, delle due mani a un abbraccio. Ma se la stretta è lunga, l'abbraccio é breve, quanto appena occorre per destare un desiderio che si stuzzica con gli occhi e s'incoraggia con la parola, precisamente per non soddisfarlo. La carezza termina dove l' abbandono incomincia.

La mamma previdente insegnò per tempo alle sue figliuole che » *l'uomo è cacciatore* » in una prosa anche più realista dei versi di Salvatore di Giacomo, e senza la musica di Mario Costa. Il *come fu e come non fu* di Ciccuzza le farebbe sorridere, esse che teoricamente sanno quello che. in un caso simile, sarebbe stato. Della scienza del serpente non hanno appreso che il male, ma il pomo è intatto sull'albero. Sono povere, e campano di espedienti, accettano volentieri un pranzo di giovanotti che aiuti a sbarcare decentemente il lunario ma rifiutano qualsiasi dono che possa sembrare un prezzo: magari sei cartocci di *marrons glaces*, ma non un anello. Sono vostre quanto si può es-

serlo a tempo di valzer con accompagnamento di pianoforte, vostre a tavola, vostre a teatro, ma al di là, nel mondo ignoto che aspetta nel marito il suo scropritore legale, nessuno ci naviga. La loro verginità è fisiologica.

L'ambiente è questo, e, disgraziatamente, è nostro. Marco Praga, un giovane del quale il padre Emilio cantò l'infanzia nelle più sentite se non più estrose delle sue liriche, ed ebbe, bimbo, il suo poeta e il suo canzoniere, vi raggruppò dentro, in quattro atti, ispirati dal vero che diventa arte, quattro quadretti di genere che rimarranno. Tutto è mirabilmente equilibrato in essi, le figure, il fondo. il colore. La risata allegra o mordente della commedia vi diventa passione di dramma, senza che l'una ecceda sull'altra, con un talento schietto di misura nelle proporzioni squisite.

La verginità delle fanciulle da marito ha una triste fine, che non è il marito. Ma dall'abiezione morale esce una protesta ch'è nobile e fiera affermazione di diritti negati, di doveri elusi, o traditi.

Ho detto che lo studio è d'ambiente. Esso è fatto con tanta finezza, e giustezza e verità di osservazione da impaurire. in un giovane. I personaggi operano e parlano come nella vita. Di convenzionalismo scenico appena quel poco che basta a presentare i caratteri, i quali poi si profilano nell'azione: gli uni e l'altra, una cosa sola e inscindibile. Non un frizzo che non scatti dalla situazione, non un sentimento che non venga espresso con la sua parola e che non sia vissuto. Nessuna preoccupazione di destare un'impressione piacevole o dolorosa, con una palese premeditazione di scene piene e di finali a quadro. Lo sprezzo sino all'audacia, di tutto ciò che si prevede, che forse si desidera, ma ch'è teatrale e per ciò falso.

Fu un successo, nel duplice significato che, in tea-

tro, si dà alla parola: impeto materiale di applauso, emozione eletta e profonda d'arte. E come l'uno e l'altro nobilmente conquistati su un publico che ha l'orecchio stonato dalla retorica, e che sulla scena ammette soltanto il convenzionalismo al quale è pigramente abituato, e la veritá, molto relativa, che gli fa piacere!

Ma il grande, l'autentico successo si formò rapido, crescente, sicuro, sino dalle prime scene, in un raccoglimento di mente e di cuore. La commedia ci faceva pensare e sentire, e la tensione del pensiero e del sentimento era tale che, alla fine degli atti, battevamo le mani per riposare.

---

## MARCO PRAGA

### AL SANNAZZARO — *Alleluia*

12 Novembre 1892

É un vizio di senso che, dopo venticinque anni, si riproduce una passione che si eredita, un peccato che si trasmette, un'onta che si rinnovella a strazio d'un uomo il quale dovrebbe chiamarsi *Dolore*, e che dall'imbecillità incosciente degli amici suoi ebbe, con antitesi crudele, il nomignolo di *Alleluja*. A venticinque anni di distanza, il triste dramma si ripete, nella sua scena principale, come se fosse stereotipato: dall'adulterio della madre, per trasmissione atavica, nasce l'adulterio della figliuola. Dopo venticinque anni, il padre spasima per la nuova ignominia, come per la vecchia spasimava il marito: la madre risente tutti i terrori della prima colpa, e ripiange, per l'adulterio della figlia nel quale si rispecchia ringiovanito nel disonore l'adulterio suo, tutta la voluttà amara delle prime lacrime.

Così è scritto lassù in quel regno dei cieli dell'arte nuova, di cui Enrico Ibsen è Dio spietato; così, per vizio di sangue e per corruzione di ambiente, deve fatalmente avvenire in quella vasta galera che si chiama la vita, dove ogni generazione che passa mette un anello nuovo nella catena curvante al fango, e dalla quale, entrati bollati all' infamia, si esce, o si dovrebbe uscire, fatalmente suicidi.

Siamo dunque in piena tesi: essa è posta arditamente sino dalla fine dell' atto primo, quando *Alessandro Fara*, respingendo *Eva* che, cacciata dal tetto coniugale, ritorna a' suoi, si volge alla moglie e le grida: « *Come te!* » Il sarcasmo mordente ch' è nel rimprovero si rinnova, ora con la parola ora con gli sguardi, in tutti i tre atti d' una commedia, nella quale i personaggi sorridono mordendosi le labbra a sangue, con gaiezze spasmodiche di torturati. La nota della disperazione è insistente e monotona. *Alleluja* ha la onestà rigida, inflessibile, soverchiatrice del maschio. Si comincia dall' appassionarsi alle sue sventure, e si finisce con l' irritarsene. Egli schiaccia col suo disprezzo una povera donna, incanutita, più che dagli anni, dalla lunga e sincera espiazione del suo peccato. Egli è onesto, terribilmente, egoisticamente onesto. Sua moglie che ci si presenta buona, rassegnata, moralmente rifatta dal martirio del rimorso e del sentimento è, davanti alle simpatie nostre, migliore di lui che fu ed è veramente, ma anche ostentatamente impeccabile.

Un dramma, o una commedia che sia, posti così, sono inevitabilmente condannati all' insuccesso. Il pubblico non soffre volentieri che il suo interessamento venga deviato e la sua commozione delusa. *Alessandro Fara*, l' onesto fabbricatore di juta, il personaggio nel quale la tesi si esplica, dopo di avere attirato a

sè tutte le nostre simpatie, ci diventa odioso. Il contrasto della sua onestà schernitrice con la dolcezza rassegnata della moglie lo schiaccia. Egli non perdona; egli si vendica crudelmente, tenendo legata a sè la sua vittima, e martoriandola col suo disprezzo. Si direbbe che l'unico suo pensiero sia quello di parere quel mattacchione che i suoi amici credono, e che al nomignolo di *Alleluja* ci tenga. Orbene, ha torto. E poichè la tesi sembra svolta al rovescio, noi comprendiamo il marito di *Odette*, non lui. Nè l'eredità del vizio non è cosa che si dimostri rifacendo sulla scena il dramma dell'antefatto: il « tale la madre tale la figlia » non è provato neanco applicando la teoria della scuola naturalista: nel caso nostro, manca l'esempio, manca l'ambiente allo sviluppo del germe ch'è nel sangue. Datole quel marito, così buon lavoratore e così poco marito; ammessa la sua timidezza e la sua inesperienza, *Eva* sarebbe caduta anche se non fosse stata la figlia di quella madre.

Ora come avvenne che, essendo la tesi sbagliata, e il protagonista, per il contrapposto che abbiamo detto, antipatico, la commozione fu così intensa, e così clamoroso il successo?

Egli è che poche volte Marco Praga affermò così fortemente il talento che si chiama « teatro » nè mai ebbe a collaboratore un artista che penetrasse così addentro nel suo pensiero e, col talento della creazione scenica, gli agevolasse le audacie. Il dramma non è fatto di scenette episodiche d'ambiente, ma costruito tutto d'un pezzo intorno ad un personaggio che predomina; intorno a un carattere che si delinea, si svolge, e si completa nella passione. L'*Alleluja* del Praga è umanamente vero quanto è artisticamente antipatico; Novelli gli diede, con la verità della scena, la simpatia che gli mancava. Il dialogo così conciso,

così vibrato, senza neppure l'ombra delle frasche retoriche e delle gonfiatnre sentimentali, ha in bocca all'attore, al grand'attore, quell'accento di convinzione, quel sentimento di vita vissuta per cui, insieme alla mobilità del viso ed alla naturalezza della dizione, persino la caricatura della *pochade* pare in lui verosimile. Una semplice insistenza nella frase, un colorito più forte nel sentimento, una sosta declamatoria in una situazione che va accennata, avrebbe dato al personaggio la più inartistica delle falsità, quella del melodramma.

In altre parole: Marco Praga, facendo accettare una tesi molto discutibile; dando unità di azione a due drammi che, nelle cause e nelle conseguenze si svolgono simili e paralleli, dimostrò ancora una volta quale schietto temperamento di scrittore teatrale sia il suo. Ermete Novelli, attenuando dove l'esagerazione del sentimento urtava, e facendo vibrare la nota umana nella verità della sua espressione dov'essa rispondeva all'emozione nostra, riuscì ad ottenere il pieno, il grande succeeso che ieri ho detto. Si sarebbe egualmente ottenuto se al pensiero dell'uno fosse mancata l'interpretazione dell'altro? Sino a prova contraria, oso permettermi di dubitarne.

---

## PAOLO FERRARI

### *Un Giovane Ufficiale*

Le commedie hanno la responsabilità dei loro titoli come noi abbiamo quella dei nostri nomi. A questo dovrebbero pensare tutti coloro che hanno la fortuna o la disgrazia di mettere al mondo qualcosa che li continui o che li ricordi.

Si ride quando si pensa alla prodigalità vanitosa e

imprudente con la quale i babbi e le mamme del tempo nostro sciupano il prestigio dei nomi eroici. Un droghiere si terrebbe per un dappoco e a un pizzicagnolo parrebbe di essere disonorato se non avessero in famiglia un Dante, un Napoleone, un Ferruccio. Poco importa se Napoleone vada a finire in *travetteria* e non conosca altre battaglie che quelle combattute con sua moglie, i suoi marmocchi e la sua miseria; che Ferruccio sia un vile e Dante un imbecille. « Voi non potete comprendere la felicità suprema di chiamarsi Biagio! » esclamava un personaggio d'una commedia vecchia e dimenticata: il povero diavolo, dibattendosi in una situazione ridicola, presentiva l'antitesi comicamente crudele che sarebbe nata dalla sua dappocaggine e dall'eroismo impostogli da un altro nome. Biagio, era sì poco compromettente! Si poteva chiamarsi Biagio ed aver paura, e pigliarsi magari uno schiaffo e asciugarselo col fazzoletto. Egli sentiva l'irresponsabilità del suo nome, e se ne rallegrava.

***

Lo stesso avviene pe' titoli delle commedie. Come certi nomi obbligano chi li porta a non farne nè col carattere nè colle opere una canzonatura triviale, così i titoli delle commedie impongono il concetto che essi riassumono, l'azione ch'essi promettono, le situazioni, i caratteri che lasciano indovinare.

Una commedia si può intitolarla dal nome del suo protagonista. Voi leggete sul manifesto, *Maria*, e dall'elenco dei personaggi apprendete che Maria è figliuola a Fulgenzio, possidente, e moglie ad Alberto, avvocato; che Carlo è suo cugino, e Rosina la sua cameriera. C'è anche un Prosdocimo, ch'è uno strozzino, e in fondo all'elenco i soliti invitati che non parlano, e che tutt'al più vi permettono di sospettare il solito

scandalo, seguito dal solito duello al terzo o al quarto atto.

Letto il manifesto, voi entrate in teatro senza alcun preconcetto; voi lasciate piena libertà all' autore di far di *Maria* la più onesta delle mogli o la più perversa delle civette; suo marito Alberto può essere un uomo di cuore ingannato, o un libertino ingannatore; Fulgenzio un padre severo, o indulgente; la cameriera una ragazza savia, o una pettegola compromettente. Lo strozzino, s' intende, sarà uno strozzino. Solo del cugino Carlo avete un vago presentimento che rassomigli alla maggior parte dei cugini delle commedie, e un po' anche della vita reale. Non sapete nemmeno se ci sarà da ridere o da piangere, perchè se l' *Ajo nell' imbarazzo* è una commedia, lo è pure il *Suicidio* e anche *Messalina*.

Ma fate, invece, che il manifesto annunzi una commedia col titolo che Paolo Ferrari diede all' ultima sua. I giovani ufficiali sapete cosa sono; un po' ce li ha dipinti, idealizzando, il De Amicis, un po' si sono fatti conoscere colle opere loro. Hanno la parola schietta come il viso, il coraggio serio e l' abnegazione allegra; stanno bene al campo e bene in un salotto, colla stessa intrepidezza davanti a una piazza forte e davanti a una signora, nè temono i lunghi assedi perchè contano sulle capitolazioni. Fatta la breccia, data la scalata, entrano, facendosi uccidere per la bandiera che difendono, o per la donna che amano. Sanno di piacere e per gli spallini che luccicano e per la sciabola che tintinna nella guaina e per gli sproni che cadenzano il passo e per l' uniforme che dà una maschia sveltezza alle forme — e per i frequenti cambiamenti di gnarnigione che non obbligano alle lunghe costanze. In quanto alle altre qualità, meno brillanti ma più solide — lealtà, disinteresse, spirito di sacri-

fizio e di disciplina — lo stesso Ferrari ne schizzò un bozzetto, inteso a spiegar la commedia che voleva fare, e che non ha fatto.

Alla rappresentazione del *Giocane Ufficiale* ci si va con queste idee e con molte altre, le quali mediante un lavoro inconsciente, prima di sintesi e poi di analisi, pigliano forma di concetto, per indi svolgersi in atti è in scene. Ogni spettatore fantastica la sua commedia, tessendone la tela, sull' ordine che gli dà il titolo. Capisce che quando l' autore si chiama Paolo Ferrari e non Ulisse Barbieri, non ci possono essere fucilate ne' combattimenti ad arma bianca, che la battaglia s' impegnerà fra le quattro mura di un salotto che gli approcci si faranno con un seggiolone, le difese con un ventaglio, le rese con un bacio. Ma nessuno potrà mai e poi mai immaginare che un giovane ufficiale passi il suo tempo a spegnere gli incendi che egli stesso ha appiccato, e che sotto l' uniforme del tenente di artiglieria si nasconda un comandante di pompieri municipali.

***

A togliere il pericolo che gli spettatori costruissero un' altra commedia, e così diversa, accanto alla sua, Paolo Ferrari ideò un prologo, in bellissimi Martelliani, coll' incarico esclusivo di dire al pubblico: — Il giovane ufficiale che io vi presento non è quello che voi conoscete; il vostro è una generalità, il mio un' eccezione. Io ho scritto la commedia per questa eccezione; liberi di applaudirla, se vi piace, liberissimi di fischiarla, se vi dispiace, ma pe' difetti suoi, e non per il dispetto che potrebbe nascere da un malinteso. Vi basti sapere che la mia eccezione è una verità, vera come un fatto accaduto di cronaca cittadina. mentre non potrei garantire che la vostra vantata generalità non sia un pregiudizio.

Se i martelliani non fossero splendidi, e la giustificazione fatta con tanta vena comica da riuscire una scenetta tutta brio e movimento, questo prologo tenderebbe a stabilire l'inartistico precedente dell'autore il quale spinge davanti ai lumi della ribalta il suo avvocato a difenderlo da un' accusa che nessuno gli ha mosso, con una specie di prefazioue recitata, oggi appunto che le prefazioni non si sopportano, a leggerle, nemmeno nei libri.

Fortuna che il pubblico ascolta con diffidenza l'avvocato imprudente; fortuna anche che, a mezzo il primo atto, passate le scene in cui il giovane ufficiale, per gentile deferenza al titolo, si atteggia a protagonista, si tendono, s' intrecciano, si arruffano i fili d' una commedia, la quale ha sviluppi e ravviluppi così ingegnosi e inattesi, un'azione così rapida, l' osservazione così arguta e il dialogo così scintillante, che lo spettatore dimentica l'ufficiale e la sua giovinezza per commoversi alla devozione dell'amico e applaudire alla lealtà del gentiluomo.

***

Che importa, infatti che Enrico Romaldi vesta l' uniforme o la giubba? Il concetto della commedia sarebbe meno nobile, la lotta tra l' amico e l' amante meno generosa, se Enrico non potesse rafforzare colla disciplina del soldato i suoi sentimenti di onest'uomo? Egli ama la marchesa Golani: egli comprende da un sorriso, da una mezza frase quanto gli sarebbe facile d' impadronirsi per sorpresa del cuore di Albertina in uno di quei momenti di profondo sconforto e di reazione violenta nei quali la marchesa, sapendosi ignobilmente ingannata da suo marito, fissa gli occhi velati di lagrime o splendenti d' ira nell' uomo che incarna, per gentilezza e riserbo e fervore e costanza

di affetto, l' ideale vagheggiato da lei. Eppure la parola invocata con una lunga e convulsa stretta di mano, Enrico non la pronuncia; egli trova argomenti ingegnosi di difesa, e chiede pel marito infedele le circostanze attenùanti. O che c' entra in tutto questo l' artiglieria? O forse è dimostrato che lo studio delle armi dotte sia una preparazione necessaria a simili sacrifizii?

Lasciate il tenente Romaldi al comando della sua batteria. L' ufficio di paciere in una vertenza di dissapori coniugali è nobilissimo, anche se esercitato da un militare. Ma il pubblico borghese ha intorno ai militari idee così storte e così bislacche! egli sarebbe capace di sorridere pensando che un lembo del mantello del casto Giuseppe potè fornire la stoffa all'uniforme dell' artigliere.

Mettete invece a posto del giovine ufficiale uno che non conosca le privazioni e le esigenze della vita di guarnigione, e fatelo ingenuo e sentimentale quanto più vi piace, la commedia ci perderà il prologo apologetico, il primo atto la sua lunga esposizione, fatta al solo scopo di presentarci un ufficiale, modello De Amicis — e sarà tanto di guadagnato.

Perchè, infine, il giovane ufficiale non é altro che nn prestanome, l'*uomo di paglia* della ditta Golani e C. Dalla seconda metà del primo atto alla prima metà dell'ultimo, le attribuzioni del tenente Romaldi si limitano strettamente a quelle di giudice conciliatore: egli s'interpone fra i coniugi litiganti; prega, consiglia. persuade: parla, non opera, Solo in una scena dell'ultimo atto egli prende di balzo il suo posto di protagonista, nel primo piano del quadro. — La contessa Golani sa che il marito parte da Milano per Torino dove lo aspetta un'amante; ella vuole avere una prova certa, incontrastabile del nuovo inganno. Il quar-

tierino abitato dal tenente Romaldi è a breve distanza dalla stazione ferroviaria. Albertina ci va, sola, di pieno giorno; lei, moglie tradita e in procinto di tradire, nell'abitazione elegante, appartata, discreta di un giovane scapolo, dove è inevitabile l'incontro di lei col marchese che ve la precedette! Romaldi prevede le conseguenze del passo arrischiato di Albertina, ma ogni mezzo di persuasione urta e s'infrange contro il proposito incrollabile della marchesa di rimanere, e di compromettere la sua onestà di moglie e il suo decoro di dama, provocando il sospetto, affrontando l'oltraggio. È allora che il giovane ufficiale spinto dal sentimento dell'imminente pericolo, dimentica il lungo e onesto riserbo, e scongiura Albertina di allontanarsi— se non per lei — per lui che l'ama — e sa di non doverla amare — e vuole non amarla. La marchesa, all'inattesa ma certo non sgradita confessione, prorompe in lagrime, e si rassegna — s' immagini con che cuore — alla terza riconciliazione col marito infedele.

***

Questa scena, nella quale si disegna una situazione drammatica efficacissima, è fatta come sa fare Paolo Ferrari — da maestro. Solo che vi si giunge dopo attraversati due atti di schietta commedia, dove il marchese Golani, i suoi amori, i suoi *qui pro quo*, le sue inconseguenze, assorbono esclusivamente l' attenzione dello spettatore, il quale ci si diverte — a dispetto del prologo. Questi due atti, spogli del prestigio di un dialogo vivacissimo, non si possono raccontare. Se ne ha un'idea ricordando *Pattes de mouche* e i *Domino roses*, con di più una serietà d'intenti artistici, anche nella gaiezza, che le due commedie francesi non hanno. La situazione, anco se arrischiata, non sconfina mai nella indecenza, nè il comico de' caratteri tra-

smoda nel grottesco della caricatura. Persino la prestidigitazione quando Paolo Ferrari vi ricorre, pare ed è arte.

***

Nell'ultimo atto, dopo la scena drammatica tra Albertina e il tenente, la commedia piglia allegramente un'altra rincorsa; gli equivoci ricominciano e le sorprese scattano da tutte le parti, finchè si riesce a una scena finale; ch'è una trovata.

Il marchese Golani, tutte le volte che andava a Torino a dare una forbiciata al contratto matrimoniale, faceva una finta partenza per Bologna, d'onde un fido amico, spediva a Milano lettere e telegrammi, preparati magari due mesi prima, ed esprimenti l'affetto profondo, costante, inalterato del marito fedifrago per la marchesa sua moglie.

Ora, uno dei dispacci bolognesi firmati dal Golani è consegnato alla marchesa non appena ella ha deposto sulla fronte del pentito sposo il bacio della terza riconciliazione.

L'effetto della lettura di questo telegramma è nuovo, inaspettato, indescrivibile.

Ho ancora nell'orecchio lo scroscio immenso della risata.

***

E conchiudo.

Al *Giovane Ufficiale*, per essere una delle migliori commedie di Paolo Ferrari com'è una delle più briose, manca un titolo che non esponga l'autore al pericolo di avere nel pubblico un collaboratore esigente e modesto; c'è di più una uniforme, messa là tra le giubbe nere come un'eccezione, e un prologo il quale, al pari di tutte le giustificazioni non domandate, desta un sentimento di diffidenza nello spettatore, e rinfresca alla commedia la stimmate della prima condanna

## ERNESTO RENAN

### AL SANNAZZARO — *L'abbesse de Jouarre*

20 Gennaio 1898.

Hanno fischiato *Ernesto Renan*. Per i fischiatori egli non era, non doveva evidentemente essere, che l'autore dell'*Abbadessa di Jouarre*. Avevano essi torto nella ingenuità ignorante del loro trasporto oltraggioso? Dov'erano l'azione, i caratteri, le passioni, i contrasti, il movimento, il dialogo — il dramma, in una parola, che li commovesse e li appassionasse? Si aspettavano un lavoro scenico, e si sono trovati di fronte a una discussione. Di azione nemmeno l'ombra. La passione, inerte o quasi, sottilizzata, distillata con tutti i suoi *pro* e con tutti i suoi *contro*, era declamata; i personaggi discutevano sull'esistenza di Dio, sull'amore, sulla morte, sull'anima, sull'infinito, in prigione, fra due secondini, aspettando con impassibilità di stoici il rullo del tamburo sanculotto, annunziante la carretta che dovea portarli alla ghigliottina. Carattere, fisonomia, espressione, quante ne può avere un sillogismo fatto bene, che agita con apparenza di braccia le due premesse, impernato al piede unico della conseguenza. Il dialogo, pieno di pensiero, ricco, largo, sonante, quasi ritmico, senza concitazione, senza spezzature, senza nervi. Il dramma, infine, nella sua negazione più alta, più serena, più filosofica, con tutti i requisiti indispensabili a farlo ammirare nel libro e fischiare in teatro.

Chi, ingannato dalla forma, da una situazione che gli parve dramma ed era tesi, portò il libro sulla scena, ebbe l'ammirazione crudele. Dalle altezze luminose del pensiero filosofico inaccesse al volgo, Ernesto Renan precipitò, ieri sera, giù giù, sino al fondo

nero e brulicante di una platea che si annoia. Che sugo ci poteva essere a legar lui, che con ala vigorosa spazia nell'infinito del mondo morale, a quella gogna, davanti a quello scherno; a chiuderlo nell'angusta cerchia della storia, e della vita; a farlo creatore d'uomini invece che d'idee, ed obbligarlo a mettere il codino e le brache corte del '93 alle sue astrazioni?

Il libro nel quale è un poema, il poema nel quale è una tesi altissima, svolta per sola attrattiva di forma sul fondo storico, incatenata ad un'epoca, incarnata in personaggi, immobili nella fittizia azione di un dramma, si doveva lasciarli dov'erano. Là essi parlavano più all'immaginazione che al cuore; là commovevano, là atterrivano, là facevano soprattutto pensare. Sulla scena non suscitano nemmeno la convulsione sana della risata: tediano. La luce della ribalta dà loro scricchiolii di giunture fatte col filo di ferro, o trasparenze di fantasma. E il pubblico — quella grossa parte del pubblico che in Ernesto Renan non conosce che l'autore dell'*Abbadessa*, fischia Ernesto Renan, e in lui e per lui l'*Abbadessa*.

Ripeto: non c'era sugo. Tanto più che l'interpretazione fu tutto un alternarsi di piagnisteo cadenzato, e di enfasi rumoreggiante nel vuoto scenico.

---

## *I disonesti.*

### *Dramma in tre atti di Girolamo Rovetta.*

15 Novembre 1892.

La sala venne già descritta: era la magnifica sala delle prime rappresentazioni che attraggono: la sala paurosa dalle resistenze premeditate e dagli entusiasmi compromettenti; desiderosa e insieme temente del nuo-

vo; ribelle alle audacie, irritata, irritante: la sala della sera famosa, quando, al secondo atto dell' *Onore* del Sudermann, s' impegnò la battaglia d'urli e di applausi, preludenti al trionfo.

Sino dalle prime scene l' attenzione s' impose. La così detta impostazione del dramma, con la presentazione dei personaggi dell' ambiente proprio, è fatta da maestro. Appena levato il sipario gli è come se uno dei quattro muri del salotto di casa Moretti crolli davanti a voi. Appena poche parole di dialogo, e voi vi trovate dentro a una situazione: una situazione così assorbente che i caratteri vi si perdono, senza serbare durante tre atti, altre fattezze che quelle uniformemente convulse dell' azione in cui si dibattono.

Quello che i critici chiamano « la materia scenica » nei *Disonesti* non è nuovo, nè simpatico. Nè nuovo è il concetto per chi ricorda le *Lionesse povere*, una commedia dell' analisi spiegata, terribilmente vera, anche quando il *verismo* non era stato inventato a buttar giù una convenzione per crearne un' altra.

Una giovane moglie che, amando il marito, si lascia mantenere da un vecchio; un marito onesto che gode dell' agiatezza obbrobriosa credendola frutto delle economie di sua moglie e del proprio lavoro, ci hanno, prima d' ora, appassionato nel romanzo e nel dramma.

Il primo atto non vi dice che questo, ma prepara la catastrofe con una pennellata violenta di melodramma. L' amico di casa, il vecchio che paga, colui che il marito chiama affettuosamente « il nonno » è ucciso di pieno giorno, sulla via, da una coltellata.

Nel secondo atto apprendete come il marito, dalla rivelazione d' una serva scacciata, dalle indiscrezioni d' un suocero parassita e cinico, ma soprattutto dagli acconti pagati dalla moglie a' suoi fornitori, corrispondenti a quelli che il vecchio, morendo, lasciò segnati

nel suo taccuino, scopra il turpe mercato, e quasi ne impazzisca prima d'ira, poi di dolore. Apprendete anche come egli, schiavo delle apparenze, ripugnandogli che altri sappia il suo disonore, imponga alla moglie la continuazione del lusso equivoco che fu un'onta per lei, che lo sarà per lui: perchè, nato onesto, diverrà disonesto alla sua volta, cominciando dall'appropriarsi due mila lire, depositate in sua mano, e destinate a colmare il vuoto di cassa per cui un suo collega è tratto alle Assise.

Nel terzo atto, Carlo Moretti ritorna a casa dal tribunale, dov'egli compariva come testimone a difesa del collega processato per appropriazione indebita. E la difesa fu così calorosa, da far dire al procuratore del Re:

« Se io fossi fra gli amministratori della vostra Banca, risponderei alla vostra deposizione con un pronto esame di cassa. » Moretti crede d'essersi scoperto colla difesa imprudente, e temendo d'essere arrestato, si decide a fuggire in Grecia.

È notte. Ritorna a casa per salutare sua moglie e partire. Egli è sconvolto dal terrore suscitato in lui dalla condanna. Anche egli si è appropriato il danaro altrui, quello della Banca di cui è cassiere. Contava rimetterlo, ma per una promessa mancata non ha potuto. Ormai egli si trova di fronte all'irreparabile. La sua disonestà lo sgomenta e lo avvilisce; non ha coraggio di uccidersi, e si avvia per uscire, ma, giunto sulla porta, torna indietro, imprime un lungo, disperato bacio sulla fronte della moglie in lagrime, e fugge.

Il sipario cala su questa fuga accolta da uno scoppio di disapprovazioni, vinte dagli applausi.

Questo è il dramma, o meglio quell'abbozzo informe di dramma che i giornali sogliono raccontare, per dire

un' emozione ch' esso smentisce, un successo ch' esso non spiega.

Il dramma, che sospinse iersera il pubblico alle tre acclamazioni entusiastiche dopo la fine del secondo atto, e alla lotta fra l' applauso e la disapprovazione nel terzo, è tutto nel magistero di fattura per cui due sole scene — non sono di più — bastano a riempire un' azione nella quale gli accessori predominano. Ma quali scene e quante, in una situazione che dovrebbe ripetersi, l' arte della progressione, la diversità dello sviluppo, e la concitazione nuova, incalzante! Quelle due scene fra il marito e la moglie sono vissute; la commozione che esse destano è così intensa da far dimenticare la convenzione d' onde mossero, i particolari episodici che le preparano e le fanno troppo lungamente aspettare, la tesi, l' immancabile tesi, a cui approdano. Il dialogo ha una rapidità che non lascia pensare; ogni sua parola, mostrando un lato della situazione morale de' due disgraziati, scolpisce e le dà rilievo, impeto, vita di passione vera.

Tutti gli elementi di cui si fanno i cattivi drammi erano nella materia scenica: la coltellata nell' atto primo ha l' impreparazione brutale di una notizia di cronaca. La denunzia della serva arieggia il mezzuccio; il padre, per quanto cinicamente egoista siasi voluto farlo, che insinua nell' orecchio del genero il primo sospetto dell' infamia della figliuola, disgusta con l'inverosimiglianza di ciò ch' è mostruoso; il contrapposto del collega ladro, e della moglie di lui in cui si rispecchia episodicamente la situazione principale del dramma, creando quasi un dualismo nell' azione, scopre troppo sfacciatamente la tesi, e la serve; la vergogna del giudizio altrui non è nel Moretti una spinta valevole alla disonestá in cui si tuffa, e la vigliaccheria del non volersi uccidere, in lui che dà l' ultimo bacio

alla moglie che lo ha tradito, e dimentica di abbracciare il figlio che sa suo, è ributtante.

Tutto ciò spiega le esitazioni del pubblico che si lasciò prima afferrare dalla potenza di verità ch'era nella prima scena, e poi alla seconda, cercò di vincersi e di reagire.

Si aggiunga che della seconda scena, e di parecchie frasi che sono pensate e vanno scolpite, poco si è inteso nella recitazione dell' attore Reinach, scivolante sulle parole con balbettio di ebetismo incipiente. Mirabilmente vera, invece, la Di Lorenzo nei disgusti, nelle dissimulazioni, nei terrori della moglie che la sciagura coglie quando l' adulterio nauseava. Il Russo, il Biagi e gli altri, nelle parti rispettive, fatte per riempire, buoni abbastanza.

---

## GIROLAMO ROVETTA

FIORENTINI — *" La trilogia di Dorina ,,*

15 marzo 1891.

Conobbi Girolamo Rovetta a Milano. Non saprei dirvi l'anno perchè io, per le date, ho la memoria del rammollito che ci esilarò, grazie al Garzes, nel monologo della fine. Ricordo soltanto che gli austriaci non c'erano più, e che Riccardo Castelvecchio poteva dedicarsi interamente a scrivere le sue commedie sulla falsariga delle commedie e dei successi altrui. L'autore barbuto della *Trilogia* ci veniva diritto da Verona, con due mustacchi, biondi d' oro, più lunghi del vero, e con una riputazione di *viveur* elegantissimo delle meglio documentate. Era allora un *fashionable* nel significato aristocratico che gl' inglesi dànno al vocabolo, ed un Aleardiano dei più appassionati. Noto questo perchè dalle idealità musicalmente

vuote del verso, allora, a lui caro, alle audacie veriste della sua *Dorina*, il salto sgomenta.

Io non seguii troppo attentamente l'evoluzione di questo forte ingegno di commediografo per poter dire donde mosse alla conquista de' nuovi ideali d'arte, e dove li raggiunse. Di lui non conosco che *Scellerata*, *bluette* dall'artifizio grazioso e dal dialogo manierato, nel quale della *Trilogia di Dorina* non è neanche il sospetto. Quando si dettero i *Barbarò*, ero lassù, in vetta a un monte dell'Abruzzo Aquilano, dove la posta, con intermittenze ingegnose, intercettava prudentemente gli echi della vita napolitana, portativi dai giornali, viaggianti in una diligenza che aveva la missione di ribaltare.

Assistetti quindi alla rappresentazione, più curioso che convinto dell'affermazione scenica d'un ingegno maschio e nuovo, che gradatamente mi si doveva poi rivelare. I romanzi non me ne avevano detto abbastanza: nè il romanzo con l'azione scarsa e pigra e il prolisso svolgimento psicologico, è oggi, meno che mai, il teatro.

Dirò l'impressione.

La *Trilogia di Dorina*, nella semplicità della sua esposizione ricorda le prime e migliori commedie piemontesi; nell'artifizio della sua struttura, il vecchio melodramma. L'autore riunisce in tre epoche, raggruppa in tre quadri gli avvenimenti decisivi della vita d'una fanciulla povera: prima, istitutrice nella famiglia d'una marchesa, dalla quale è scacciata pel sospetto che il marchese figlio l'ami riamato; poi, aspirante esordiente di canto a Milano, costretta dal bisogno incalzante a scegliere fra un impresario che mette fra le condizioni della scrittura la coabitazione con lui, e un ricco dissoluto il quale, insinuando scaltramente, nel momento critico, il pervertimento suo

nell'angoscia di lei, le spiana la via dall'alcova alla scena. Alla fine troviamo *Dorina* in Roma, cantatrice celebre, ambita dagli impresari, idoleggiata dai pubblici; la vediamo, per una casualità soverchiamente ingegnosa, posta nuovamente di fronte al giovane marchese che prima l'amò, promettendolesi sposo, e pagava poi con 500 lire la promessa di matrimonio, prendersi la vendetta allegra di fare -- di lui che le spasimava ai piedi per l'amore riacceso — dopo gli amanti, un marito.

Basta questo incompleto riassunto fatto di memoria a far comprendere che, nella struttura della *Trilogia*, il romanziere s'impose al commediografo. I personaggi, che conoscemmo nella casa della marchesa, si incontrano prima a Milano, poi a Roma, come se si fossero dato convegno per riandarvi il dramma delle loro passioni, stroncato. Nello svolgersi e nel modificarsi dei caratteri non vi è progressione. Si ama, non si ama più, si riama, senza giustificazione fuorchè quella del caso e delle condizioni morali e materiali mutate. Ma questo soltanto avvi di tolto a prestito dal magazzino dove si tarlano i congegni logori della vecchia arte scenica. Tutto il rimanente — caratteri, situazioni, dialogo — è nuovo. Il secondo atto, arditissimo, ha l'efficacia dolorosa ed insieme crudele del vero. La casa del maestro di musica, il maestro stesso, l'ex-cantante sua moglie, la lotta disperata che vi combatte *Dorina*, hanno una tale evidenza di fatto accaduto, di vita vissuta, da parervi che uno dei quattro muri della casa milanese crolli, e assistiate a quell'abiettezza contenta in famiglia.

Ricordo che dopo l'acclamazione del primo atto al Rovetta, davanti a questo quadretto meraviglioso, nel quale staccava con talento di grande attrice, nell'angoscia e nella passione, la figura giovanile e nervosa

della Di Lorenzo, cominciarono le opposizioni di quella minoranza del pubblico, il quale probabilmente aveva, la sera prima, applaudito con entusiasmo il *Romanzo d' un gentiluomo povero*, il suo garbuglio inverosimile, e la sua sentimentalità falsa. Anche nell'*Onore* del Sudermann, fu nell'atto migliore ch' esso prese la stessa cantonata, e gli avvenne la stessa disgrazia di vedere la sua opposizione rotta, schiacciata dall'applauso, nel quale non era soltanto prevalenza di numero, ma anche d' intelligenza.

Povera gente! essi amano sulla scena tutto ciò che è vecchio, tutto ciò ch' è falso, tutto ciò che piagnucola o che declama, purchè sia fuori della vita loro, e si sottragga a quella grande, a quella insopportabile immoralità ch' è nel vero.

Essi non riuscirono nemmeno a comprendere che quella di prendersi per marito il marchese che l'aveva disprezzata, era per *Dorina* una vendetta squisita. Doveva farlo morire ad oncia ad oncia, di stento; doveva avvelenarlo e, dopo la invettiva d' obbligo, dargli magari una coltellata.

Sono queste le soluzioni alle quali essi sono da troppo lungo tempo abituati. Si abitueranno, un po' alla volta, alle nuove, alle ardite, alle vere, contro di cui, con senile ostinazione di *radotcurs*, oggi si ribellano.

Il pregio maggiore del grande e schietto successo del Rovetta, iersera, fu di avere suscitata questa opposizione e di avere attirato a sè, col coraggio e la sincerità del suo talento, tutta quella grande parte del pubblico che l' ha stritolata.

---

## GIULIO SCALINGER

### *Il Dottor Muller*

27 Maggio 1891.

Com'è che Giulio Scalinger, critico acuto dei lavori scenici altrui, non si è accorto che nel suo *Dottor Müller* erano due drammi, uno da sfuggire e l'altro da tentare? A lui era capitata la buona fortuna d'una situazione ardita e nuova: perchè non l'ha affrontata con lo stesso coraggio con cui l'ha pensata, e, invece di svolgerla davanti a noi, è ricorso al vecchio espediente di farcela raccontare?

Lasciamo in pace il pubblico: tutti, l'altra sera, eravamo pubblico; subivamo tutti, l'impressione punto piacevole d'un *escamotage*. Il primo atto, con la rapidità incalzante della sua esposizione, aveva imprudentemente annunziato il dramma d'azione che ci si era promesso e che aspettavamo. Il dramma era questo:

Ermete Negri, un amico di casa Müller, è per errore ferito di palla ad un fianco. Lo trasportano a casa sua. Il dottore ch'è un chirurgo di vaglia, chiamato, vi accorre. Trova il Negri assopito per lo sfinimento prodotto in lui dal sangue perduto, e sulla scrivania una lettera ancora suggellata di sua moglie Flora. Ne riconosce la busta, le iniziali, il carattere dell'indirizzo. La legge e vi scopre una cosa, spiacevole a tutti, ma sopratutti a un chirurgo nel caso suo: l'amico è un amante. Deve ridargli la vita estraendogli dal fianco il proiettile, o lasciarlo semplicemente morire della sua ferita? Il dottore aspetta che Ermete Negri si desti dal suo letargo; gli si mostra in tutto il risentimento di marito offeso, ed insieme in tutta la valentia rassicurante di un chirurgo che sa e può salvare. La situazione è terribile. E fatta per la scena?

Sì, se il talento di svolgerla corrisponde all'audacia di averla pensata: No, se davanti allo spettatore beffardo la si fa sconfinare nel comico. L'idea che si potesse chiamare un altro chirurgo, il quale fosse semplicemente chirurgo, non è venuta a me solo.

Finisco. Nel ferito vince vilmente, e anche naturalmente, il desiderio della vita: egli accetta la condizione, impostagli *in extremis*, di mostrarsi spregevole agli occhi e al cuore della donna che ama, e il dottore Claudio Müller apre la busta dei ferri e comincia l'operazione.

Il dramma, più o meno imprudentemente, promesso al pubblico, era questo. Non discuto sulla possibilità dei mezzi di sceneggiarlo: la scuola verista ha osato, e talvolta anche con fortuna, ben altre crudezze. L'altro, quello al quale assistemmo, non n'è che un riflesso o un commento.

Noi vediamo la lotta che si combatte nell' anima dell' onesto e fiero Müller, dopo che da una indiscrezione epistolare ha appreso la sua disgrazia; vediamo il chirurgo implacabile, chino sul capezzale della sua vittima, imporre il patto enorme della salvezza—tutto ciò attraverso il piagnisteo angosciato della moglie infedele che teme per la vita del proprio amante.

La parola è sostituita all'azione; il dramma spasima lungamente, inefficacemente, nel dialogo con particolari, raggruppati bene ma punto scenici, di narrazione. Tutti parlano della cosa atroce che accade al di fuori. Lo stesso Müller la lumeggia sinistramente in una scena dalla quale, lui che dovrebbe affettuosamente appassionare, esce odioso.

Sul palcoscenico si racconta, si consiglia, si minaccia, si piange; dietro le quinte si opera. La curiosità del vedere è continuamente stuzzicata sino all'im-

pazienza. Il pensiere di quel povero giovane, lasciato penare quasi per due atti con una palla nelle costole fuori degli occhi vostri, vi dà gli scatti nervosi del tormento che ne provate. Nell'atto terzo egli entra per la prima volta in scena, troppo tardi per farsi conoscere, troppo presto per farsi odiare. A noi che ignoriamo il patto che lo lega al dottore, la manifestazione d'amore sensuale, fatta a Flora perchè lo disami, sembra una commedia nella commedia. Se ne ride prima e se ne ride dopo: l'emozione che cominciava a nascere, affoga nella più rischiosa delle comicità, quella dell'inverosimile, e il dramma, o meglio, i due drammi, precipitano come un dramma solo.

Ripeto per finire: meraviglia che chi, nel *Fortunio*, dimostra tanta acutezza e giustezza di critica applicata al teatro, fra i due drammi che uscivano dalla situazione forte e nuova, uno di fatti e uno di parole, abbia scelto questo. Erano entrambi rischiosi, ma vi ha il rischio del vecchio e il rischio del nuovo. Perchè Giulio Scalinger, il quale, anche errando, mostrò un'attitudine singolare alla scena, esitò fra i due rischi? Sono belle e promettenti per l'arte le prime sconfitte dei giovani che cadono dopo un'audacia. Lo Scalinger è fra questi. Il *Dottor Müller* è da ritentare... al rovescio

---

## LEONE TOLSTOI

### *La potenza delle tenebre*

1 Aprile 1894.

Non conoscevo, neanco per lettura, il dramma di Tolstoi. Conoscevo i romanzi ammirabili, e gli ultimi scritti suoi, nei quali l'artista, dopo un bagno freddo ricostituente, di sociologia, dà un tuffo nell'acqua tie-

pida del misticismo e vi si snerva, rimanendo artista sempre.

Non conoscevo il dramma, e neanco una delle molte e vivaci discussioni critiche che l'ammirazione politico-letteraria per tutto ciò ch'è russo deve avere sollevato in Francia, e uscii dal teatro, dopo la rivelazione di una vita morale e sociale a me ignota, atterrito come nella sera della prima rappresentazione degli *Spettri* d'Ibsen, ma di un terrore sano senza neppur l'ombra della sofferenza fisica che provai allora. Gli è che il dramma d'Ibsen, col fatalismo spietato delle sue conclusioni, poteva essere il mio, il vostro. Quello di Tolstoi, no: esso è russo, esclusivamente russo; tutt'al più greco, se si risale la via degli incesti, degli adulterii, sino a Edipo e agli Atridi.

Questo spiega il grande successo terrificante ch'esso ebbe, senza opposizione, specie ai finali d'atto, quando dall'incubo dell' impressione si passava alla larga e confortante respirazione dell'applauso.

La maggior parte degli effetti scenici erano di ribrezzo, ma non di ribrezzo di cosa nostra. Nel primo atto un adulterió; nel secondo, un avvelenamento; nel terzo, un contrasto ripugnante di ubbriachezza bestiale e di sentimentalismo piagnucolante; nel quarto, un infanticidio; nel quinto, la confessione pubblica di questi errori e in un sesto atto che gli spettatori avranno pensato nel rincasare, evidentemente l'espiazione fatta al capestro, in un paese dove, come nel nostro, si assassina ancora, ma nel quale, a differenza del nostro, s'impicca sempre.

Era la vita della steppa selvaggia che si rivelava: erano uomini che avevano il linguaggio e l'opera dei loro sentimenti e delle loro passioni. Nè l'amore nè l'odio erano passati al lambicco della psicologia; l'uno e l'altro si manifestavano più con l'atto che con la

parola; vedevate la bestia umana come è, abietta e feroce; nuda, e non coi fronzoli onde noi la vestiamo.

E il meraviglioso era questo: che tutta quella gente, così diversa da noi, ci sembrava viva e vera, e che se, a volte, ci nauseava o impauriva, più spesso ci appassionava. Non un movimento di dialogo, non un'osservazione più o meno ingegnosa, nè un effetto scenico i quali lasciassero sospettare che l'autore fosse dietro al personaggio, e ne facesse, con la suggestione del pensiero e dell'azione, un riflesso proprio. Arte mirabile di annientamento personale nella creazione. L'uomo, quel tale uomo della steppa russa, passava dalla vita all'immaginazione, e da questa alla scena, senza lasciar traccia del suo cammino, e in tutta la schiettezza della sua origine. Arte da insegnare al verista il quale, quando non fotografa, fabbrica fantocci co' cenci multicolori della sua tesi, incaricati di dirne il pro o di opporvi il contra, con esattezza meccanica di fonografo.

Dall'impersonalità del lavoro d'arte, dall'assenza del commento che spieghi, attenui o giustifichi, esce l'alta, la sana moralità dell'impressione. Tolstoi vi mette innanzi agli occhi la gente, tutta senso e istinto, della campagna russa; dice com'essa vive, e sente, e parla, e s'imbestia; le considerazioni le farà dappoi, in altro campo di speculazioni, e con forma diversa. Nel dramma, egli riproduce con vivezza di creazione, e la visione dell'artista è così giusta, il sentimento così sincero da dare i caratteri della verosimiglianza a ciò che in esso è ora atroce, ora osceno, talvolta mostruoso. La impressione nel pubblico è di terrore, mai di nausea. Ho accennato alla diversità di cotesta impressione in un'eguale intensità di sgomento: dagli *Spettri* d'Ibsen si esce col cervello addolorato, brividi febbrili nel sangue, sfibrati; dalla *Potenza delle tene-*

*bre,* vivamente commossi di miserie che non sono nostre, agitantisi in una vita nuova che ignoravamo.

Da ciò l'attenzione continua, non turbata da nessuna possibilità di raffronto, come davanti alla rappresentazione d'una tragedia di Eschilo; da ciò lo schietto successo, dovuto in parte a una recitazione che aveva l'irruenza selvaggia della passione che manifesta, e il sapore forte, a volte aspro, mai ingrato, del dialogo. Zacconi e Pilotto destarono le più profonde emozioni, e gli applausi più calorosi. Gli altri intonati tutti, nessuno sgradito, in un insieme di compagnia primaria.

---

## ACHILLE TORELLI

### *Core d'oro*

26 Settembre 1891

La commedia napolitana ebbe iersera, al Nuovo, il suo primo successo d'ilarità schietta. I tre atti che Achille Torelli chiamò scene, e dovrebbero essere quadretti di vita nostra, si potrà discuterli, ma non esilararsene, e non applaudirli. La critica la quale va a caccia degli ideali che il pubblico fischia, potrà dirne un mondo di male; trovare non nuovo il concetto, osservati superficialmente i caratteri popolari; rifatte da un atto all'altro le situazioni comiche; forzati gli effetti. Non potrà tuttavia negare che nel *Core d'oro* non sia, affermata da un maestro, la prima condizione di vita per i lavori scenici; il teatro.

Il proposito di piacere, di piacere sempre e a ogni costo, vi è in *Core d'oro,* e con una preoccupazione così intensa, così febbrilmente irrequieta, da parere sforzo. Questo proposito si palesa in tutto, a comin-

ciare dalla scelta del protagonista che ha la comicità vecchia e altrettanto sicura. Il *Carlino* del Torelli discende direttamente dal *Don Desiderio* del Giraud. L'uno e l'altro hanno il buon cuore eccessivo e compromettente; l'uno e l'altro fanno il male a fin di bene, e se ne disperano. Ma siccome dev' esservi una specie di metempsicosi anche pei caratteri, *Carlino,* uscendo da *Don Desiderio,* passò in *Pulcinella* e attraversò *Sciosciammocca.* La consanguineità è evidente: voi vedete il personaggio comico che diventa maschera, e la maschera che ridiventa personaggio comico, perdendo in verosimiglianza quanto guadagna in effetto scenico. Ne avete l' impressione che tutto ciò che si svolge rapidamente sotto gli occhi vostri e vi esilara non sia altrettanto vero quanto è divertente; che Achille Torelli abbia studiato la sua commedia più in teatro che nella vita, e siasi valso del *vecchio,* accettato e sicuro, per farne una transizione al *nuovo* rischioso.

Ma qual'arte magistrale nel passaggio dall'uno all'altro genere, nell' adattazione dei personaggi, nella creazione dell'ambiente in cui vivono! Il piagnisteo cadenzato e seccante della vecchia scena vi diventa sentimento gentile di commedia moderna; il convenzionalismo del *guappo* vi si rifà verità umana di *camorrista*; lo stesso *appiccico*, così a lungo sfruttato nei finali d'atto, ha nella sua irruenza una progressione di vivacità, d' intonazioni e di coloriti, da ricordarvi la Chioggia goldoniana e le sue *Baruffe.* L'azione nasce quasi senza preparazione; da una parola scatta fuori una situazione, da questa un' altra, e via via, quasi di corsa, precipita alla fine di ciascun quadro, trascinata da un dialogo rapidissimo, senza lungaggini, senza vuoti, senza stanchezze — un dialogo fatto apposta per la commedia dialettale, co-

mico senza trivialità, studiato senza affettazione, snello e grazioso nella sua napolitanità autentica, scintillante di brio, indovinato.

Calato il sipario, voi vi domandate: È vero questo? Potevano quei personaggi vivere, in tanta esaltazione di sentimenti e incalzante volubilità di parola, una vita così chiassosa? No, ma trascina; no, ma è divertente. Comprendete che l'intento dell'autore non è di farvi seguire pagatamente la sua commedia, ma di travolgervi in essa; che la rapidità quasi violenta delle parole, le quali sono molte nell'azione ch'è poca, è fatta ad arte per non lasciarvi pensare.

Per ciò avete battuto le mani furiosamente, e voluto salutare insistentemente al proscenio Achille Torelli che non assisteva alla festa, ed usciti all'aperto, avete pensato: Tutto ciò che ho veduto e tutto ciò che ho udito, più stordito che commosso, non sarà la verità della vita, ma quella del teatro lo è certamente.

Non ho tempo di dire con quale *affiatamento* il *Core d'oro* fu recitato, e come la valentia degli attori diretti dal Di Napoli, che mi sembrò la prima sera un poco problematica, mi si rivelasse.

Metto intanto all'ordine del giorno di questa seconda battaglia pienamente e gloriosamente vinta, la Santelia, una *Donna Francesca*, scesa allora allora da un cocchio scialoso di Montevergine, le due Pecoraro, la Arola, lo Scelzo, il Santelia e lo Schioppa, uno *Zi' Prevete*, portato sulla scena durante la siesta di un *post prandium* domenicale.

Nè mancherà l'occasione di riparlarne, perchè *Core d'oro* avrà molte repliche.

---

## ACHILLE TORELLI

### " *Scrollina* „

16 aprile 1889

Ieri sera al Sannazzaro, si rappresentò la nuova commedia in 3 atti di Achille Torelli: Scrollina.

La commedia, menò che una commedia è una parte; ma, più che una parte, uno studio di carattere, fatto con talento d'artista, con osservazione giusta, analisi delicata, e cuore—oh', molto cuore!. Questa deliziosa figura di Scrollina, come la personificò ieri sera la Duse, veduta una volta, voi non la dimenticate piu. Oggi noi pensiamo a lei, fautastichiamo di lei; ci pare di averla conosciuta, di averle parlato: ne udiamo la voce melodiosa e la risata allegra che finisce in pianto; la vediamo viva, vera di tutte la verità umana dalla quale é nata; con quel sorriso spensieratamente infantile che in fondo è lagrime, con quella scrollatina rassegnata di capo con la quale attraversa la vita e le sue miserie. Povera Scrollina! nessuno comprende il tesoro d'amore e di sacrifizio che elle ha nel cuore. Morrà come Musette, come Mimì Pinson, come Frou-Frou rivivrà nell'arte com'esse.

L'azione della commedia procede a salti frettolosa, monca, incompleta. Ricorda la *Mercede* da cui fu tratta come una figura episodica staccata dal quadro ricorda il dipinto più vasto al quale apparteneva; di questo sono rimasti alcuni profili; qualche svolazzo di veste, un ritaglio di sfondo. Paiono lasciati là, smozzicati dalla cornice più angusta, per contrasto: e lo dánno, e vivissimo. Ma nessuno vi bada.

L'occhio, attratto dalla figura principale, disegnata da maestro, smagliante di colore, palpitante di vita, vi si assorbe, e non vede il resto ch'è abbozzo. L'arte

di Fortuny e di Michetti desta le stesse attrazioni e soggioga con gli stessi fascini. È arte frammentaria, ma è quella che sentiamo di più, perchè è del nostro tempo.

I drammi a intreccio nessuno li applaude, i romanzi a sorprese non piacciono — quando piacciono — che a pie' di pagina nei giornali.

Alle pitture farraginose non è rimasta che un' enumerazione fredda e convenzionale. Voi vi fermate davanti a una testa schizzata con due tratti di matita; Essa compendia tutta un'esistenza e vi fa pensare. Nel dramma non si è ancora arrivati sino a questo punto: si riuscirebbe al monologo.

Il primo atto della nuova Commedia del Torelli è il più bello. La presentazione della protagonista al pubblico è fatta con arte squisita; basta una scena a rivelarvi il carattere di Scrollina: il secondo e il terzo non aggiungono una linea di più a quella fisonomia così originale e così espressiva Scrollina è nata intera: ella si muove in un dramma che non è il suo, e che non sembra falso, quando lo è, perchè è vera. Da ciò il fascino, e da ciò il successo.

---

## GIOVANNI VERGA

### *Cavalleria Rusticana.*

Quando diremo che furono circa trenta minuti di attenzione così viva, intensa e pungente da parer dolore, quelli fra i lettori nostri che ierisera non si trovavano al Sannazaro, piu che a udirvi a sentirvi, soffrendone, la *Cavalleria Rusticana* avranno non solo un'idea del grande e serio successo: ma anche del carattere speciale ch'isso ebbe.

Sono poche scene, ma si delineano e si seguono

con tanta evidenza e verita di caratteri in un'azione così serrata e incalzante, da valere esse sole, per l'efficacia immediata del dramma che vi è condensato, tutti quattro gli atti coi relativi cinque quadri del *Padrone delle ferriere*, il dramma sentimentale e falso che non merita la sua fortuna.

Immaginate un quadretto di genere del quale Michetti abbia dipinto le figure con quella loro espressione caratteristica nei visi e la pittoresca disposizione dei gruppi. e Lojacono il fondo caldo, luminoso de' suoi villaggi siciliani; fate parlare a quelle figure il linguaggio delle loro passioni; fatele entrare, uscire, rientrare senza « battuta » di suggeritore, e col solo impulso irresistibile dell' azione che le fa muovere: sòrprendetele in quel quarto d'ora della vita loro in cui esse più amano e più odiano, senza preparazioni, senza antefatti i quali spieghino gli amori e gli odii, e state a guardare e a udire. in quel quarto d'ora di vita reale febrilmente vissuta, il dramma potente che scoppia dal contrasto di quei caratteri, dal cozzo di quelle passioni. Voi ne avrete il cuore stretto, e il respiro mozzo come noi, ieri sera. E quando, dopo alcuni secondi di aspettazione angosciosa, davanti e quella piazzetta così tetra sotto il sole che la irradia e la brucia, udrete il grido acuto di Pipuzza. « *Hanno ammazzato compare Turiddu!* » come noi, voi darete un soprassalto sulla vostra sedia, e mentre il sipario cala rompendo la tormentosa illusione, lascerete trabboccare in una lunga acclamazione entusiastica tutta l'emozione che vi sobbolliva senza sfogo nel cuore.

E tutto questo, senza l'ovazione chiesta e preparata dal cartellino rosso annunziante che l'autore assisterà... al suo trionfo; senza fare il solletico alla vanità di nessun partito politico; senza aiuto di grucce di martelliani rettorici.

Noi non vogliame indagare: perchè ce ne mancherebbe il tempo e un poco anche la voglia, se Giovanni Verga con la *Cavalleria Rusticana* inizii una rivoluzione nel dramma. Non ci piace nemmeno d'essere ingrati al punto da dimenticare che Paolo Ferrari e Giacinto Gallina, l'uno nella *Medicina d'una ragazza malata*, l'altro ne *Moroso de la nona*, riuscirono con lo stesso processo scenico ad effetti eguali. Nè sappiamo se questo processo sia allo stesso modo efficace, applicato a lavori di proporzioni più vaste che siano sviluppo di caratteri in una situazione psicologica più complicata e non quadro, dove le figure si presentano da un lato solo, immobilizzate nel momento drammatico: sappiamo solo che ieri sera, in quei trenta minuti così intensi di vita, non vedemmo la sala, la scena, l'amico che ci sedeva allato, l'attore che le altre sere ravvisammo sotto la *truccatura*, la parrucca e l'abito del personaggio che rappresenta, assorti com'eravamo in un dramma nel quale la parola, anche quand'è immaginosa e fortemente colorita, è azione e non chiacchierio più o meno brillante, o cicaleccio vuoto; commossi sino all'angoscia come ci sentivamo dalla passione che ne scaturiva, cupa, tempestosa, sospingente, con intransigenze cieche di fatalità, alla catastrofe.

Di questo soltanto, oggi, coi nervi meno tesi, abbiamo la certezza, ed è che se l'estrinsecazione drammatica, intesa a quel modo, si allarga, e se alla intensità dolorosa di quelle impressioni il pubblico, guarito dal morbidismo sentimentale, ci piglia gusto, il vecchio dramma scricchiolerà in tutte le sue giunture, e si sfascerà, mostrando il vuoto della rettorica che lo gonfia, e lo scatto delle molle ormai arruginite che che gli danno movimento di cosa viva.

---

# INTERPRETAZIONI

—

## *Sarah Bernhardt nella Sphinx*

27 Marzo 1882.

Quello che Sarah Bernhardt fu jeri sera nella *Sphinx* si dice con due parole: una perfezione. S' immagini il talento, la bellezza, la grazia, l'eleganza, e si riuniscano in un prestigio solo per esprimere la passione.

In un dramma terribilmente umano, fu terribilmente vera. Ebbe sorrisi, ironie, sarcasmi, rivolte sorde, lagrime fieramente represse; tutte le inflessioni varie, calde, profonde di voce con cui il cuore parla; tutte le espressioni di occhio, di viso, e di gesto, che spiegano e completano la parola.

Commosse e atterrì. Non un effetto che non fosse nella situazione del dramma e nel carattere del personággio: e questi effetti raggiunti con finezze squisite di estrinsecazione artistica, senza sforzo di linee, nè violenze d'accento, nè scoppio declamatorio di frasi: senza teatralità, nè spolvero — spesso con uno di quei lunghi sguardi coi quali parlano i suoi silenzi.

Non sapremmo dire, senza rompere l' unità dell' interpretazione artistica, in quali delle scene del dramma Sarah Beruhardt ci ha sorpresi di più: sono tutte parte bellissime di un tutto stupendo. Ama e muore con lo stesso impeto, con la stessa risoluzione, con lo stesso disdegno: e nell' amore presentite la morte. Uscendo

di teatro, non ricordate, nè la scena, nè la parte, nè l'attrice, ma il personaggio del dramma di cui la Bernhardt, come in *Margherita*, come nella *Lecourreur*, visse la vita e morì la morte.

Altri dica la breve e terribile lotta che precede la catastrofe; e il pensiero omicida che balena negli occhi di Blanche davanti a Berthe; e la prontezza del pentimento e l'impeto doloroso dell'abbraccio; e l'amarezza infinita del sorriso con cui, levando il bicchiere, pare ricerchi nelle trasparenze dell'acqua il veleno che la ucciderà: e il viso che s'imbianca e s'affila; e l'ultimo grido della morente, che ha strazio di singhiozzo e sentimento di preghiera: e vi aggiunga le acclamazioni eutusiastiche delle cinque chiamate al proscenio, constatazione di un successo immenso.

A noi, di tutto quel trionfo non è rimasto nell'anima che l'impressione di un dramma della vita reale, al quale abbiamo assistito contristati e sgomenti.

---

## SARA BERNHARDT

### *La Dame aux Camellias*

15 Gennaio 1889

La *Margherita* d'ieri sera doveva essere quello ch'è stata: anzitutto e sopratutto, parigina Sarah Bernhardt studiò la monelleria delle movenze, il gesto ardito le inflessioni di voce, cadenzate da risatine sfrontate, in un mondo del quale la maggior parte di noi udì parlare da chi c'è stato, o lesse solo nei romanzi. Entrando in scena ella porta con sè l'ambiente del personaggio che rappresenta. La frivolezza, la passione, il sagrifizio, il dolore, la morte non sono come per le attrici nostre, il solo obiettivo cui mira . Ella deve essere, vuole essere, ed è, una *cocotte* parigina che si diverte, ama e muore nell'aria viziata dove nacque la

spensieratezza della prima colpa e si compie la triste espiazione. Questo sopratutto chiedevamo a lei, e questo ci aspettavamo ch' ella ci avrebbe dato: colle grazie invereconde, colla sentimentalità raffinata della *femme qui s' amuse*, un po' del raso di cui si veste, delle gemme di cui si adorna, della società in cui vive, del fango dal quale esce, ed al quale troppo spesso e fatalmente ritorna.

Questo la Bernhardt ci ha dato. Qualche scena non rispose nè all' efficacia drammatica della situazione, nè alla grande aspettazione che se ne aveva. L' atteggiamento scultorio, alla fine dell'atto quarto, durante l' invettiva di Armando, parve — e veramente era — soverchiamente studiato con intento esclusivo di effetti plastici; nelle espansioni dolorose, il piagnisteo cadenzato della declamazione francese sembrò artificio e raffreddò l'emozione; all'agonia di Margherita mancò, più che il letto prescritto dalla convenzione scenica, la necessaria preparazione della persona e della voce, affrante; la lontana melodia orchestrale che dava alle parole la mestizia delle sue note, suonava all' orecchio italiano, non abituato al *melo* caro ai francesi, come preludio di romanza in un' opera. Ma l' insieme della interpretazione ne' suoi più minuti particolari, ma la così detta *creazione* del personaggio, furono meravigliosi, e quali ce li ripromettevamo da un forte e raro temperamento d' artista, eccezionale anche ne' suoi difetti.

Il successo più schietto Sarah Bernhardt l'ebbe nei primi tre atti — successo di brio nervoso e di sentimento delicato; l' ebbe, perche appunto in quegli atti il dramma ha finezze di osservazione e di dialogo ancora gustate, nè la passione, prima di diventare soffocazione di tisi, trasmoda a *rève* declamatorio, con accompagnamento di *sordini* melodrammatici.

AL BELLINI

Il successo ch' ebbe ieri sera Sarah Bernhardt nella *Tosca* si dice con una parola: entusiasmo.

Sala affollata, commozione intensa. Una chiamata alla fine di ciascun quadro del dramma, cinque dopo il quinto, in uno scoppio assordante di battimani e di grida, acclamanti l'artista, grande inarrivabile.

Del lavoro drammatico, della tela grossolana dipinta con vivacità crude di tinte scenografiche; sulla quale si disegna, indimenticabile nella dolcezza, nella passione, nel terrore, la figura svelta, nervosa, tragica dell' attrice, incarnata stupendamente nel personaggio, si pensava ieri sera tutto il male che la critica oggi ripeteva.

Non mi sembra che del biasimo che si è detto valesse la pena nè iersera, nè oggi. Il dramma non ci veniva dalla *Comédie Francaise.*

Effetti di finezza, di sentimenti delicati, e di pensiero arguto o gentile, nessuno ne poteva aspettare. Fu ideato per la Porta Saint-Martin, scritto per un pubblico che ama lo sfarzo coreografico della *mise-en-scène,* l' aggruppamento pittoresco dei personaggi, i contrasti delle situazioni arrischiate, lo scoppio delle passioni violente. Sardou ha l' ingegno per queste adattazioni, e sa il suo mestiere, in un paese dove l' arte non è aspirazione solitaria e infeconda a ideali fantastici, e il successo è danaro. Gl' incassi favolosi fatti colla *Teodora* tentavano.

Di più: Sardou scrisse per Sarah Bernhardt. In un turpe intrigo di polizia borbonico-pontificia egli tagliò all' attrice una parte la quale vestisse tutta la personalità di lei; dalla quale si estrinsecasse la varietà, la forza, l' originalità meravigliosa del suo talento: la dolcezza dell' idillio, la passione del dramma, il

terrore tragico. E ideando quella parte, Sardou dovette pensare a due scene, a quella della tortura, del quarto quadro, e all' altra del quinto, nella quale la *Tosca* si avventa contro il direttore della polizia di Maria Carolina, e scioglie con una coltellata al cuore la promessa di darsi a lui per salvare dalla morte il suo amante.

Quelle due scene non nacquero dal dramma, ma il dramma nacque da quelle scene. La fisonomia della *Tosca* si completa negli altri quadri; ma nel quarto e nel quinto, essa si profila e si accentua, con forza e rilievo di fusione in bronzo.

La scena della tortura del pittore *Cavaradossi* nessuno la dimenticherà più: se ne freme di dolore e di ribrezzo durante la rappresentazione; vi si ripensa poi, se ne sogna anche con lo stesso terrore.

La Bernhardt raggiunge in essa la più alta espressione del dramma. Lei che mette tanta dolcezza di sorriso, tanto e così indescrivibile, fascino di voce melodiosa, quando sparge i fiori votivi ai piedi della Madonna nella chiesa di Sant' Andrea; ed ha tanta grazia di dispetti gelosi per i soavi occhi azzurri della Maddalena dipinta dal *Cavaradossi;* e fa vibrare così caldo l' accento appassionato della donna che ama e si sa amata; ed ha tanta espansione di gaiezza infantile quando, a Palazzo Farnese, studia la cantata di quel *vieux singe* ch' era Paisiello! per festeggiare davanti alla regina Carolina la vittoria austriaca del generale Melas sui francesi — in quella inobliabile scena della tortura, grida, si convelle, agonizza; il viso ha pallori terrei; i lineamenti si affilano; la parola, alla quale la disperazione dà una volubilità che ora è preghiera, ora è minaccia, esce dal petto oppresso da un incubo spaventoso, rauca, stridente, sibilante. Della tortura del *Cavaradossi* voi sentite il

lagno fioco nella stanza vicina, ma il suo spasimo acuto voi lo vedete negli occhi dell'attrice sublime.

Nessuno credeva che si sarebbe potuto andare più oltre, più alto, quando si alzò il sipario sul quinto quadro — quello che si svolge nella stanza del direttore di polizia a Castel Sant'Angelo, e nel quale la Bernhardt raggiunge effetti di terrore tragico che, nella colluvie dei piccoli drammi e dei piccoli interpreti, credevamo perduti per l'arte.

Nessuna parola dirà mai lo strazio di quella scena; nè l'istantaneità del pensiero omicida che balena negli occhi della *Tosca* alla vista del coltello sulla tavola; nè l'esultanza della vendetta e della liberazione che scoppia nei tre gridi di *meurs! meurs! meurs!* coi quali *Tosca* risponde alle convulsioni del poliziotto che le agonizza ai piedi; nè la impressione in noi tutti di quell'alba grigia, nella quale *Tosca* scivola dall'uscio appena socchiuso, gettando un ultimo sguardo tra di sprezzo e di compassione sul cadavere, al quale, fredda e calma nella schiettezza ingenua della sua fede, ella diede l'ultimo conforto, la pietà suprema di due candele accese che gli mise al capo, e del crocefisso che staccò dalla parete e gli posò al petto.

Nella composizione strana, ma *saisissante* di quella scena, più che un'attrice c'era un pittore: si sentiva Rembrandt.

La commozione nel pubblico, chi non fu iersera al Bellini, non la può comprendere. L'entusiasmo l'ho detto.

---

## COQUELIN AINÉ

### *Coquelin Ainè nel Mariage de Figaro*

5 Marzo 1888

A Parigi non lo crederanno. Coquelin, il grande Coquelin *ainé* che faceva il sole e la pioggia alla

*Comédie*, l'attore celebre per brio e per naturalezza, il principe dei *comiques* che la Russia chiama e l'America aspetta, rappresentando il famoso *Figaro* del non meno famoso *Mariage*, ebbe ierisera un successo di delusione rispettosa.

Al vecchio Vitu cascheranno gli occhiali, e Sarcey esclamerà: *C' est bête!*

Il fatto è che le scene migliori della commedia di Beaumarchais passarono una dopo l'altra con la regolarità monotona delle interpretazioni mediocri, senza altra ilarità che quella dei frizzi scoppiettanti nel dialogo. Appena qua e là due o tre applausi stentati, più di convenienza che di convincimento, e uno più generale, più caldo nel quale vibrava ancora esitante la nota dell'ammirazione rientrata, dopo quel *pamphlet* pieno di sarcasmo che è il monologo stupendo dell'ultimo atto.

Davanti a un successo così incolore e così negativo, dopo le grandi cose che si erano dette, e le maggiori che si aspettavano, si rimane perplessi. Se l'attore ha una celebrità incontestata, il pubblico che lo giudicava con tanta freddezza di cortesia era per intelligenza, par coltura, per nascita, uno dei migliori. Ora, a meno che a Parigi non si misuri la statura di un artista con un metro speciale o che Coquelin non ci abbia voluto, come dicono i suoi, *jouer une farce*, è certo che, misurato con la vecchia spanna italiana, nel *Mariage de Figaro* egli tocca appena le spalle dei due o tre attori comici nostri, che non hanno ancora sentito il bisogno di fare una *tournée* nei due mondi per farvisi compatire.

Nell'*ex-premier comique* che lasciò la *maison de Molière* fra le grida spaventate di chi temeva che, uscitone lui, la casa crollasse, poche, o appena accennate, le caratteristiche dalle quali si riconoscono i

grandi attori. Il viso grassoccio, a linee flosce, senza accentuazione di maschera comica nell'uniforme sorriso ironico degli occhi intelligenti, e con una molto limitata mobilita di espressione. Chiara e squillante la voce, perfetta la dizione, ma senza la vibrazione di rivolta sorda e di sarcasmo tagliente per cui il frizzo di Figaro. contro le ingiustizie soverchiatrici e crudeli del tempo suo, aveva in bocca del nostro Emanuel sibili di scudisciata. Una cura continua, evidente, minuziosa, sino a farne una convenzione, nel dire la *tirata* d'un flato solo, tutte d'un colore, senz' arte di mezze tinte e di sfumature; uno *steeple chase*, senza fermate al *mot de la fin*, per riuscire, coll'appoggiatura sull'ultima frase, ad un effetto d' insieme.

In altre parole, il talento e l'abilità di un *diseur;* forse meraviglioso, come sapremo dai monologhi di stasera, più che l'affermazione di un carattere comico nella varietà della sua espressione. Del *Figaro* di Beaumarchais poco o nulla, e più nulla chè poco: non la sveltezza giovanile della persona; ne la grazia mordace della parola. Un *fin limier*, triste, invecchiato, che ha la gamba pigra nel corpo tozzo, al punto da far parere una canzonatura la scena melodrammatica del riconoscimento dell'atto terzo, non lasciando comprendere come il Figaro della commedia potesse nascere da una distrazione di Marcellina, sua coetanea.

Questa è l'impressione che avemmo da un *Mariage* piuttosto male assortito, nel quale tutto era una incompatibilita manifesta, dall'età dei personaggi ai metodi della loro recitazione; dalle prime effervescenze di *Chèrubin* colle grazie mature della *Contessa* al periodo lesto, precipitoso verso il tonfo finale, di Coquelin, con la parola strascicata, ad inflessione di canto fermo, di tutti gli altri.

In fondo, dopo il senso di malessere ch'è nell'aspet-

tazione delusa, fu una impressione di noia benevola, rallegrata dai soli sorrisi della commedia. Muterà stasera? Forse. Noi non sappiamo ancora spiegarci come la celebrità parigina, non certo apocrifa, di Coquelin *ainè* sia venuta a rompersi allo scoglio..., di Frisio, e come tanta fiamma di giornali abbia dato il fumo del Sannazaro. Chi può dire che *Gringoire*. o *Chamillac* o *Tartuffe* non facciano dimenticare *Figaro?* Il teatro ci ha ormai abituati a queste sorprese.

---

## ELEONORA DUSE

5 Gennaio 1889

Eleonora Duse ebbe ieri sera al Sannazaro, nella *Signora dalle camelie*, il maggior dei trionfi suoi: trionfo di spettatori affollati, di commozione intensa, di acclamazioni alla scena entusiastiche.

Ad un vecchio dramma, al quale tra le molte disgrazie capitò anche quella d'esser messo in musica, la Duse rifece una giovinezza di effetti nuovi. Era noioso come una canzone di Piedigrotta, stonata dagli organini: le frasi sue più drammatiche, nelle situazioni più strazianti, ci canticchiavano nella memoria con accompagnamento di chitarra e di mandolino: non un'attrice che ci avesse risparmiata la nausea dei tubercolosi con tosse e sputo sanguigno: si conoscevano le scene, si pronunziava prima del rammentatore la parola, si aspettava il gesto nei quali gli spettatori della platea dovevano batter le mani, e le signore dei palchi soffiarsi il naso. La Duse ha *changé tout cela*. Ella ebbe il coraggio — e forse in lei non è che espressione nuova di sentimento nella comprensione diversa — di passare la spugna sulle impressioni lasciate nel pubblico dalle *Margherita Gautier*

che la precedettero, e di produrne delle altre che fossero esclusivamente sue. Volle esser lei, e dire com'ella artisticamente comprende, sente ed incarna la cortigiana che ama, che il dolore purifica, che la morte redime. Vi è ella riuscita? Gli applausi e le chiamate alla fine degli atti, e le quattro ovazioni dopo il quarto, rispondono.

I *routiniers* che giudicano sulla falsariga delle impressioni anteriori, e pretendono che ogni manifestazione d'arte si modelli alla convenzione che si sono fatta, di tutto quel frastuono di ammirazione rumoreggiante intorno all'attrice parevano ierisera intontiti sino all'ebetismo. Quindi alla fine di ciascun atto, nel vestibolo, tra una sigaretta e l'altra, discussioni vivacissime, e sguardi di commiserazione, gittati con intenzioni d'acqua fresca e zelo di pompiere sull'entusiasmo degli scalmanati.

Il fatto è che la Duse ci diede di *Margherita* l'interpretazione che chi l'applaudì in *Fedora* e nella *Moglie di Claudio* si riprometteva dalla sua intelligenza e dal suo talento. Ai vecchi effetti sostituí altri, forse non tutti egualmente efficaci. La scena del secondo atto fra *Margherita* ed *Armando*, ella e l'Andò la dissero come Dumas la scrisse, senza le tenerezze gelose, alla *Zelinda* e *Lindoro*, altra volta freneticamente quanto insensatamente applaudite. Nell'altra dell'atto terzo, fra *Margherita* e *Germont*, lo studio soverchio mise un po' di freddo nella situazione, ch'è falsa, ma che ha il sentimentalismo tanto commovente. L'addio ad *Armando* parve uscito dal cuore, senza la troppo abusata esagerazione, che toglie ogni possibilità all'atto quarto.

A quest'atto bisogna assistere, e vedervi ed udirvi la Duse. Nessuna parola può dire le diverse inflessioni del grido col quale *Margherita*, anelante sotto

l'oltraggio estremo che le scaglia in viso il suo amante, prega, rimprovera, protesta e piange. La disperazione di quel momento non ebbe mai tanta verità d' occhi e di gesto. Nè Andò, in quella scena e nell'altra che la precede, per intenti nuovi, arditi, d' interpretazione drammatica, valse meno della sua valorosa compagna.

Con quale trasporto applaudisse il pubblico si è detto.

Nell'ultimo atto, una lunga e straziante agonia di respiraziona rantolosa, interrotta da brevi grida di gioia e di speranza; poi le ultime parole, uscenti fioche dal petto malato, ed abbracci con contrazioni spasmodiche come di chi si aggrappi disperatamente alla vita; poi la rigidità cadaverica in una serenità dolce di giovinetta morta amando.

Nulla di più e nulla di meno; ma in questo una pungente impressione di cosa vera e triste, più vissuta che rappresentata.

---

## GIOVANNI EMANUEL

### *Mercadet e l' attore Emanuel*

Erano associati ieri sera nelle mie impressioni, e lo sono oggi nella mia memoria. Per fare che io faccia non mi riesce di scompagnarli. Io non so più comprendere un Emanuel senza la gobba di *Mercadet*, senza il sogghigno degli occhi sotto la calvizie incipiente, e il sarcasmo incisivo che faceva guizzare i muscoli del suo viso, scolpendo sulla fronte rugosa e sulle labbra secche e sottili un' espressione di malignità indescrivibile. Io non so più pensare a un Emanuel che dà all' *Alcibiade* di Cavallotti gl' impeti appassionati e la prestanza giovanile della sua persona. Mi dicono che domani sarà l'Armando di Margherita

Gauthier, come giorni sono fu Kean, e ieri ancora era Bito, il gladiatore amato da Messalina. È ciò possibile? No, un Emanuel che non porti sulle spalle curve i suoi cinquant'anni suonati, che non abbia la voce stridula della sua ironia, l'incedere tortuoso delle sue speculazioni di Borsa, e negli occhi il lampo sinistro della sua perfidia, mi sembra oggi, più che un' assurdo, un non-senso.

Bisogna essere stati ieri sera al Rossini per avere un'idea di questa maravigliosa trasformazione. La individualità di Emanuel si fonde in quella di *Mercadet*, l'attore scompare nel personaggio della commedia, e di entrambi non rimane che una concezione aristofanesca, la quale riassumendo un epoca, condensando le mille particolarità dell'intrigo, della doppiezza, della speculazione losca, della sete di guadagno e dell'avidità di benessere materiale in una spaventosa unità, plasma co'lineamenti sparsi di carattere moralmente e socialmente incompleti la fisonomia tipica dell' *affarismo* fatto uomo.

Davanti all' altissima creazione comica, scaturita dalla profonda osservazione di Balzac, viva della vita della società corrotta, equivoca, egoista ch'essa compendia, vera di tutta la verità crudele sarcastica, sfrontata della abiettezza che incarna, voi non badate allo svolgimento pigro, alle scene scucite, ai personaggi accessori appena abbozzati, alla ripetizione di situazioni identiche e all' inverosimiglianza dello scioglimento. Voi non vedete che *Mercadet*, lui solo che con l'attività febbrile riempie da un capo all'altro la scena, e concentra l'azione, e crea l'ambiente in cui essa si svolge, e le peripezie nelle quali si compie. Voi non assistete ad una commedia, ma ad un monologo in tre atti, riboccante di osservazione vera e di raffronti ingegnosi, scintillante di arguzie, pun-

gente di epigrammi; ad un monologo in cui la satira brucia come una scudisciata, o sgomenta ed atterra come una requisitoria spietata, implacabile e giusta.

Oh se gli affaristi erano là ieri sera, davanti al loro prototipo del palco scenico che gli stimmatizzava in sè e nelle opere sue fraudolente, e udirono l'argomentazione stringente di quelle accuse, e l'unanimità indignata del *verdetto* di quegli applausi!...

Ubbie anche queste! gli affaristi ci saranno stati, ed avranno gridato « bravo! » e battuto le mani con entusiasmo. Chi di loro poteva riconoscersi in *Mercadet*, una schietta canaglia, ma una canaglia di genio, che in una frase, lui solo, sa racchiudere l'egoismo, l'impudenza, l'astuzia, la mente sottile, e la coscienza bieca e sorda di tutti loro che sono milioni?...

L'esecuzione complessiva degli attori lasciò in tutti noi le impressioni stesse della commedia. Non si vedeva che *Mercadet*, non si applaudiva che Emanuel. I personaggi non hanno altro incarico che quello di preparare l'azione nella quale si svolge la grande, e sinistra individualità di *Mercadet;* gli attori compiono intorno ad Emanuel l'ufficio modesto ma necessario del *pertichino* dell'opera in musica, quando il tenore sospira la sua romanza o il baritono sbraita la sua cavatina, Ma chi pensava alla fisonomia inespressiva degli uni e degli altri? C'era un viso d'uomo e un talento eccezionale di artista in mezzo a quelle maschere, un carattere pieno di originalità e di forza comica fra le caricature che esageravano il grottesco della mediocrità compatita. C'era *Mercadet*, la personificazione della Francia *affarista* al tempo di re Luigi Filippo e di Guizot suo ministro; la Francia della *Comèdie Humaine*, del Pere Goriot, di Vautrin; la Francia di quarant'anni sono, la quale — Dio mi perdoni se bestemmio — è parsa a tutti noi il mondo di

oggi, tanto viva e compresa e sentita frizzava l'allusione, e così spiccata appariva la contemporaneità della satira.

Forse fu prestigio d'arte: speriamolo.

---

## GIOVANNI EMANUEL

### *Emanuel nel Nerone*

Ho trovato Emanuel diverso da quello ch' era rimasto, sino a ieri, nelle mie impressioni. L' attore è sempre intero nella piena maturità del talento. Solo la manifestazione del talento è in parte modificata, in parte mutata. La riflessione frena lo slancio giovanile, o lo piega ad effetti di verità sulla scena tragica nuovi. Dell'applauso un disdegno quasi esagerato, e una cura quasi meticolosa di non mettere il piede sull' orma altrui. Evidente nell'attore il proposito della personalità artistica, di riuscire diverso, di non esser che lui. L'odio più accanito contro il vecchio convenzionalismo, con una tendenza spiccata ad un altro che potrebbe essere il nuovo, ma ch' è di già il suo.

Non so quanto l' impressione, dalla qoale scaturisce oggi il giudizio, potrà essere nelle altre udizioni modificata. Iersera, nel *Nerone*, era questa. Dalla interpretazione soverchiemente, premeditatamente verista, il dramma — o commedia che si voglia — ebbe scemati calore, altezza e nobiltà di espressione, I versi, dov' è più denso o peregrino il pensiero, malgrado la dizione perfetta, passavano senza ritmo nell' orecchio, ma anche senza traccia nella mente, e l' ora forte, ora delicata opera di cesello, si spianava ad una prosa, nella quale soltanto l' inflessione della voce, o la cadenza necessaria al fiato, tradivano, a volte, la misura.

La così detta verità umana, invece, vi guadagnava. Quel Nerone ci pareva di averlo conosciuto dalla mostruosità narrata dal giornale, non veduto — come Cossa lo vide — attraverso Tacito. La lontananza del tempo, per un curioso fenomeno di ottica intellettuale, ingrossa le proporzioni, e la storia fa a' suoi personaggi quello che il piedistallo alle statue. A me iersera pareva di assistere alle stranezze di un maniaco sanguinario che avesse letta molta storia romana, e ad ogni tratto, modellandovi l'opera sua, la ricordasse. La toga pigliava taglio di veste da camera, e la monomania omicida, acutamente studiata e meravigliosamente ritratta. aveva fascini irresistibili perchè vissuta, e perchè nostra.

Ho a dirlo? Fui tra gli ammiratori, ed ebbi dalla interpretazione di Emmanuel una commozione, nuova finora nella rappresentazione tragica: quella di un *fatto accaduto*. Ma lo spirito non n'ebbe diletto, nè altezza il pensiero. La volgarità della vita continuava, nel truce, in teatro. Avrei desiderato che in *Nerone* mi si desse l'uomo, lasciandolo nel suo tempo. E quel tempo è lontano, e, come ho scritto, la lontananza ingrandisce. Tra la declamazione eroica di Ernesto Rossi e la comicità borghese di Ermete Novelli, v'è un mezzo. Nella interpretazione di Emanuel vi è un po' del primo e più del secondo, e già molto del proprio. Potrebbe essere il mezzo: La scena mirabile della morte ci dà la misura di quello che, equilibrando, intonando, si sarebbe.

Questa dell'equilibrio e dell'intonazione è una necessità artisticamente imprescindibile anche per l'insieme. Fra Emanuel che parlava i suoi endecasillabi e il Colonnello che li declamava, è passata tutta una scuola di attori e tutto un gusto di pubblico. La diversità dei metodi faceva della naturalezza dell'uno

la parodia della predicazione tronfia degli altri, e la verità così ambita e a tutti i costi voluta, vi si guastava.

Una concessione dovrebbe farsi dalle due parti, e più da chi declama che da chi parla. Nè uscirebbe la verità della scena, così diversa dalla verità della vita malgrado la strana confusione che di entrambe si vorrebbe fare.

---

## ERMETE NOVELLI

### *Novelli—Otello*

23 Marzo 1896.

*Caro Bracco,*

Lessi ciò che scriveste della prima rappresentazione. L' articolo era de' soliti vostri, gittati rapidamente sulla carta dalla mezzanotte a un'ora, nei quali, non tanto per la fretta, quanto — com' io sospetto — per la sfiducia che assale i migliori in un tempo nemico all' arte, poco dite e molto lasciate comprendere.

Alla rappresentazione assistevo anch' io: a quella della *Zia di Carlo* potevo non andare, ma a questa dell' *Otello, jamais de la vie!* Sapete che ammiro Novelli e che adoro Shakespeare: due sentimenti che abbiamo comuni, perchè voi ammirate, perchè voi adorate.

Leggendovi, compresi che, a rappresentazione finita, lasciato il Sannazaro, voi per scrivere, io per dormire, avevamo comune anche l' impressione. Soltanto in alcuni lievi particolari, ed in uno grave, dissentivamo.

Voi scorgevate un' ardita novità d' interpretazione di carattere e di passione dove io vedevo la contradizione e l' esagerazione che li falsava. A voi, giovane,

le audacie devono piacere: piacciono anche a me, all'età mia, negli altri. Fui co' giovani, lo sono, lo sarò; vi seguii, vi seguirò, magari zoppicando, forse nell'ambulanza, giammai fra i *trainards;* ho combattuto, combatterò ancora, per gli ideali vostri, e nulla mi sarebbe di maggior crucio, quando suonerà l'ora dell'*alt!* supremo, che, cercandomi fra' morti dell'ultima battaglia, mi si trovasse col fucile scarico, e con tutte le cartuccie non ancora sparate.

Ma, intendiamoci, niente audacie con Shakespeare. Il Titano non appartiene a nessuna delle nostre scuole letterarie; non è nè classico nè romantico, nè realista nè decadente: è lui. Noi leviamo gli occhi su, molto su, dov' egli arriva, e non riusciamo, per umiliazione nostra, a misurarne l'altezza dalla bassura palustre dove starnazziamo le pigre ali al sole, anitre della critica. Il suo *vero* nessuno lo ha trovato, nè inventato; è di tutt' i tempi e di ogni terra; è il *vero* eterno del mondo morale, senza contradizione, non suscettibile di adattazioni, indiscusso, indiscutibile. Chi lo rimpicciolisce al *verismo* e ne fa un' eccezione, e lo classifica e monopolizza per conto proprio, e lo plasma secondo la sua intelligenza, il suo gusto, la sua vanità, i suoi mezzi, i suoi nervi, crede di rifar l'uomo shakespeariano, e riesce alla scimmia. Ciò si è veduto. Lasciamo l'autore di *Amleto,* di *Lear,* di *Macbeth* qual è, dov' è, i piedi in terra e il capo nell' azzurro del cielo. Nell'umanità egli è nostro. Ma volerlo far nostro sino a dare al pensiero, che scende balenando negl' inesplorati abissi delle anime, una materialità d'espressione, ora vocalmente discinta come nella farsa, ora enfatica e tronfia come nel melodramma, gli è un pretendere che i personaggi creati da lui abbiano la nostra misura di coscrizione, e che in un « abito fatto » della ditta Bocconi s'insacchi un colosso.

La diversità, caro Bracco, dell'impressione mia dalla vostra non va tant'oltre; ma, un pò qua un pò là, parvemi che vagamente v' accennasse. E perchè persona che sinceramente amo ed altamente stimo mi spiace il dissenso, nel dubbio ch' esso sia piuttosto inganno della mia manchevole intelligenza, vi scrivo.

Lo sapete: non da oggi riconosco ed apprezzo in Ermete Novelli la nobiltà dell'ambizione artistica, la schiettezza e la duttilità del talento semplicemente maraviglioso. Comprendo che l' attore insigne voglia possa e sappia essere, da una sera all' altra. *Papà Lebonnard* e *Luigi XV*, *Arpagone* e *Shylock*, *Corrado* nella *Morte civile*, e *La zia di Carlo* nella commedia omonima. Comprendo anche che se gli piacesse di cimentarsi nel *Riccardo III*, lo spaventoso dramma di Shakespeare avrebbe per la prima volta sulla scena nostra, il suo grande interprete. Egli è che i caratteri nei quali vibra la nota della comicità tragica entrano nella larga cerchia delle eccezionali attitudini sue. L'onesta e sana facezia del Goldoni e la misantropica ironia di Molière si acuiscono in essi a sarcasmo crudele, o sconfinano nel grottesco della buffonata lugubre. Arpagone e Shylock appartengono alla famiglia che ha il suo capostipite nell'*Aulularia* del vecchio Plauto. Paiono diversi nella diversità del tempo, dell'ambiente, dei fatti e delle passioni. Novelli ha pronto e sicuro l'intuito di questa diversità, e la coglie e la estrinseca, serbando intatta nella rappresentazione dei caratteri comici o tragicomici l'unità dell'origine. Non forza il suo talento, non esce dal suo repertorio. La persona, la voce, la fattezza e l'espressione del viso fortemente caratteristiche mirabilmente lo aiutano.

Con *Otello* s'entra in un' altra famiglia. Il Moro,

del quale Novelli, sia per voler mettere un pò di nuovo nel vecchio, sia perchè tratto in inganno dalla tinta fuligginosa e dalle grosse labbra datagli da Shakspeare, fa un negro dall'irrequieta e smorfiosa mobilità del quadrumano, ha insieme alla persona bella e imperiosa, un'espansiva e credula ingenuità di fanciullo, quando ama: una impressionabilità delirante di selvaggio, quando odia, e, nella forza, la dolcezza che conquise Desdemona. Mai nel pensiero, nella parola, nell'azione, un sottinteso che riesca a frizzo, e riveli un lato comico o grottesco della sua osservazione o del suo carattere. Nell'amore e nella gelosia è tutto intero, senza nessuna delle saldature dei mezzi caratteri, vivo, vero, stupendamente umano.

Novelli, prima di osare l'*Otello*, dovette pensare lungamente al rischio cui si esponeva uscendo dal comico del *Burbero benefico* e dal tragicomico del *Mercante di Venezia*. Sembra che, dopo il lungo studio e la preoccupaziona penosa, egli abbia trovato un non so che di mezzo tra la sfarzosa foggia orientale di Tommaso Salvini e la dimessa veste da camera di Giovanni Emanuel. Fattosi eclettico nel significato più compromettente della parola, dall'uno prese la declamazione a larghe, ora dolci ora vigorose, inflessioni baritonali; dall'altro la grigia naturalezza dei colonnelli di Scribe, mariti gelosi quanto colonnelli militarmente e fisicamente in ritiro. Di suo vi mise un pò del truce del *Dramma nuovo*, un pò dell'appassionato ch'è nel *Corrado* della *Morte civile*, e insieme agli *oh! oh!* e agli *eh! eh!* delle sue commedie, i lunghi silenzi mimici che il viso e il gesto commentano. Ne uscì un'interpetrazione *sui generis;* si rivelò un nuovo Novelli il quale, per non far ridere, ingrossava la voce e stralunava gli occhi, recitante con in-

termittenze di semplicità e di enfasi un *Otello* più suo che di Shakspeare.

Scomparve dal dramma intera la parte nella quale il Moro ama, e narra il fascino passionale che, emanando dalle sue prodezze e dalle sue sventure, vinse la dolce figliuola di Brabanzio. Scomparve lo sconforto dei primi sospetti, la disperazione delle prime certezze, l'angoscia profonda del iardo rimorso, quando pensiero e parola, scoppiati dal cuore nell'esaltazione dell'ira e nello spasimo del dolore, si librano nell'infinito dello spazio con ala possente di lirica altissima. Rimase da parte che, nella passione del personaggio limitata al senso, è bestiale. Rimase il « fatto di cronaca » del marito geloso che crede la moglie infedele, e selvaggiamente la strangola, Ruggiti rantolosi di tigre infreddata; pianto d'uomo che uccidendo ama, mai, o quasi. Lo studio e la riproduzione del vero nel truce spinti al segno d'avere del truce nel vero quel ribrezzo che a voi, caro Bracco, sembrò effetto d'arte, e ch' è nausea. Tutta una lunga, spaventosa scena senza parole, durante la quale dalla gola squarciata di Otello esce, col fiato rotto, a sprazzo il sangue; e uno strascicarsi carponi avvinghiandosi agli scalini dell'alcova dove giace Desdemona morta; e un rotolarsi con l'ultimo singhiozzo dell'agonia che par vomito. Muto nello spettatore il sentimento della pietà: unica emozione il terrore; l'effetto finale, raggiunto con una materialità di mezzi e una sapiente progressione di strazio da render geloso un chirurgo.

Nell'*Otello* come Novelli lo comprende e lo personifica, tutto quanto di eroicamente e affettuosamente umano vi mise Shakspeare affinchè se n' avesse un contrasto, e dall'atrocità stessa scaturisse la commiserazioue, svanisce nell'efferatezza selvaggia che sola attrae e terrifica. Nella difesa d'innanzi al Doge; nel-

l'addio alla pompa delle armi, all'orgoglio delle bandiere, alla gloria delle battaglie vittoriose, non una vibrazione di sentimento rompe la studiata semplicità della recitazione incolore e monotona. La personalità dell'attore passa nel personaggio e non vi si trasforma. Malgrado la ricchezza barbarica dei trapunti, profusa nelle seriche vesti del capitano della serenissima, un' inflessione di voce, un' alzata di spalle, un aggrottamento di sopraccigli nella controscena frequente, vi scoprono, attraverso il volto annerito sul quale il naso cesareo impera e l' arguzia degli occhi lampeggia, il Novelli delle altre commedie e degli altri drammi, il Novelli che amate, in maschera. Da ciò nell'attore lo studio continuo e palese di correr via nelle scene dov'è gentilezza di affetto, insistendo con esagerazione crescente sulle altre nelle quali la violenza del pensiero, della parola, dell' atto, predomina. Se n'ebbe un Otello veduto da un lato solo, crudelmente vendicativo, senz' alcuna attenuante di bontà e di dolcezza: mostruoso.

Le ragioni dell' insuccesso artistico le ho dette. Il talento ha confini. Oltre il limite segnato dai mezzi intellettuali e fisici, dal temperamento e dalle attitudini, dal modo di sentire e di esprimersi, nessuno può andare; o, andandovi, rinunzia alla parte maggiore e migliore della propria forza, e si menoma. La sera della prima rappresentazione, anche ne'più entusiasti dal ricordo dei trionfi anteriori rinasceva più acuto che mai il desiderio dello *Shylock* e della *Zia di Carlo*. Nè il ricordo, nè il desiderio erano offesa all'artista che con la rara versatilità dell'ingegno abbraccia una così ricca varietà di manifestazioni comiche e drammatiche, oggi il capocomico Trombone nel *Ratto delle Sabine*; domani, volendolo, Glocester nel *Riccardo III*. Auguro che lo voglia.

## GIACINTA PEZZANA

È ritornata alla scena grande attrice com'ella era quando l'abbandonava. Gli anni sono passati su lei senza lasciare una ruga nella giovinezza rara del suo talento. Ella ha serbate intatte la vivezza del suo sentimento e la dolcezza penetrante della sua voce. Recita ancora, alternandole, ora la tragedia, ora la commedia, ora il dramma, ed ha sempre, nella diversità dei generi, una verità di passione, una verità di gaiezza, ch'è natura in lei, non studio; non sforzo, non convenzione. Recita come sente. Ad ogni sua rappresentazione la sala del Mercadante si affolla. e gli applausi, quasi ad ogni frase, prorompono. La cronaca del giornale descrive gli entusiasmi. Poche volte la commozione del pubblico fu più sincera, nè il successo di un'attrice più autentico.

Giacinta Pezzana passa da un genere all'altro, oggi Medea, domani la Guichard nel *Signor Alfonso:* vi si trasforma, La *Medea* è una mediocre tragedia francese alla quale la traduzione italiana del Montanelli dette, quasi parodiando, una certa durezza a scatti di laconismo Alfieriano. L'accademico Legouvè la scrisse da quel retore che egli era, senza il convincimento dal quale scaturisce l'emozione tragica; la scrisse per un'attrice che doveva essere la Rachel, e fu poi la Ristori, alla quale, sebbene non *confezionato* alla sua misura, sembra che l'abito si attagliasse. Ebbe un successo effimero, fatto da autori drammatici congiurati contro l'attrice francese, e dal pubblico connivente. Gli affetti, così di voce come di atteggiamento, vi sono sottolineati in un alessandrino tronfio, declamatore, stucchevole.

Non sappiamo se la Ristori, scandendo il contorto

endecasillabo Montanelliano, abbia dato al personaggio il voluto plasticismo convenzionale. Sappiamo soltanto che, rappresentato dalla Pezzana, il fantoccio tragico ha espressione e movimento di persona viva. Medea ama, odia, e si vendica, giganteggiando per verità di sentimento umano fra un Giasone insopportabilmente egoista e pettegolo, e un Orfeo inframmettente e ciarliero, che calunnia quello di Cristoforo Gluck, nè vale l'altro, certo più divertente, di Giacomo Offembach. L' attrice crea il personaggio; ella gli dà la vibrazione appassionata della sua voce, ora dolcezza insinuante di pianto nella preghiera, ora acutezza di sarcasmo nell'ira a stento repressa, ora grido rauco, feroce nella minaccia imprecante, con transizioni, dall'una all'altra espressione, mirabili,

Sopra un fondo di quadro popolato di burattini, nell'azzurro a trasparenze luminose del cielo dell'Ellade, spicca con espressione truce di linea la figura della maga di Colchide, viva e vera per sola virtù dell'attrice nella sua duplice passione d' amante tradita e di madre oltraggiata. Per lei sembra vero il contrasto, più di frasi che di caratteri, pensato, studiato, voluto dall'autore a suscitare la volgarità dell'applauso facile. Ella sola spira l'alito della vita nel retoricume già fossile; ella sola fa vibrare, alta e possente, la nota umana nell'enfasi dell'invettiva scritta con la ricetta, e imparata a scuola. *Medea*, della quale si sono date due rappresentazioni affollate — ne saranno le sole — è sua, tutta sua, perchè suo è il sangue che la vivifica; perchè da lei scatta l' emozione che investe lo spettatore atterrito; perchè suo, tutto suo, è il trionfo. L' accademico Legouvé non c' entra affatto: egli aveva ideali diversi, e mirò ad altri effetti.

***

Da Medea alla Guichard, nella bella, forte, impressionante commedia con la quale Alessandro Dumas bollò col ferro rovente del suo sarcasmo una turpitudine disgraziatamente non francese soltanto, il salto è tale che nessuna delle nostre attrici nevrotiche oggi più in voga vuole e può osarlo. Giacinta Pezzana vi afferma una versatilità di talento, una finezza di osservazione, una ricca varietà di attitudini, omai rare.

La Guichard è una popolana arricchita che compra l'amore del giovane abietto che lo vende a lei per far le spese ai suoi vizii. Tuttavia se, sopravvissuto alla giovinezza lontana, il senso non si acuisse nella carne frolla, sarebbe una buona donna, con tanto di cuore. *Monsieur Alphonse* è un miserabile che nausea ; la Guichard attrae, e si finisce col volerle bene.

La commedia è di carattere, a base tra di psicologia e di satira. La Pezzana ne fa proprie le intenzioni e le audacie. Il ribrezzo che ne sentite, passando attraverso l'arte purificatrice, diventa insegnamento di morale alta e sana. L' attrice ritrae dal vero senza lasciarsi andare ad esagerazioni grottesche. Fortunatamente per noi ella era già grande e acclamata prima che al vecchio convenzionalismo del bello esclusivo sottentrasse il convenzionalismo nuovo del brutto a ogni costo. Ai giovani che hanno inventato il *verismo*, questa verità la quale, anco nelle sue crudezze, rimane arte, sembra una rivelazione. Ne sono intontiti ed inneggiano ; ma intontiti al punto che taluno di loro sgrammatica più che non sia permesso a giornalisti da teatro che abbiano tariffata a un tanto la linea la lode o il biasimo.

Noi comprendiamo questa grande e gloriosa unanimità di successo; possiamo aggiungere che la invo-

cammo, aspettandola. Giacinta Pezzana non recita oggi meglio, nè con efficacia maggiore d' intelligenza e di sentimento nel vero, di quando, giovanissima, fra gli attori della prima compagnia piemontese del Toselli, nella *Gigin a bala nen* e nel *Pover Parroc* del Pietracqua, prodigava il tesoro della sua sensibilità squisita, e della voce melodiosa, la quale dava allora, e dà oggi al suo riso e al suo pianto, tanta e così irresistibile penetrazione di fascino.

In quanto a coloro che datano dalla commedia parigina del Becque l'esistenza del teatro italiano, essi non possono ricordare che l'attrice, la quale accende una così tarda fiamma di lirismo nella loro prosa di tutt'i giorni, passata dalla compagnia dialettale a quella italiana del Bellotti-Bon, diceva, com'ella sola sa dire, una breve scena, nei *Mariti* di Achille Torelli e vi suscitava un eguale intensità di emozione, prorompente negli entusiasmi che oggi si rinnovanno, continuandosi.

---

## ERNESTO ROSSI

*i suoi attori — i suoi dramm — il suo pubblico*

Le dodici rappresentazioni affollate di Ernesto Rossi al Circo Nazionale devono aver messo in serio imbarazzo tutti coloro i quali credettero che l'uggia grande in cui venne a Napoli il teatro di prosa si dovesse all'operetta esclusivamente. Perocchè fu appunto nel tempio consacrato al *can-can*, e nel quale risuonava ancora l'eco delle lascive canzonette del *Boccaccio*, che cinque delle più note tragedie di Shakespeare, alternate a un vecchio dramma italiano e a tre drammi francesi decrepiti, ebbero con Ernesto Rossi i loro maggiori trionfi.

Se si eccettua l'ultima comparsa di Tommaso Salvini al Politeama, nessun nome di attore, stampato a lettere di scatola sul manifesto, ebbe un prestigio simile. Nelle tre rappresentazioni dell'*Amleto*, parecchi fra coloro che non avevano mai messo il piede nel Circo, disputarono al popolino le rozze sedie impagliate dell'anfiteatro, non tanto per udire gli attori — chè udirli era impossibile per le condizioni acustiche infelicissime della vasta platea — quanto per vederli gesticolare. E a proposito ricordo che, seduto comodamente in una delle non peggiori poltrone di terza fila, di tutto l'*Amleto* non riuscì a raccapezzare che un terzo, e che la stupenda scena dello spettro lasciò a me l'impressione di una salmodia senza parole.

Aggiungete la mancanza assoluta d'illusione scenica. Tutti i rumori, tutti i frastuoni, tutti gli schiamazzi della strada penetravano nella sala attraverso gli assiti e dai finestroni aperti del soffitto a lanterna; il grido del venditore di zolfanelli, la canzone del *maruzzaro*, gli scoppii delle bombe e dei salterelli sparati in onore della Madonna, coprivano la voce degli attori, mettendo una nota comica nella truce situazione del dramma. Ho ancora nell'orecchio lo squillo stonato e pettegolo della cornetta dei *trams* che durante il famoso monologo, parodiava la tromba del giudizio finale.

Perchè dunque la folla al Circo Nazionale e il deserto negli altri teatri? La Compagnia drammatica del Rossi meritava tanta ressa di pubblico e così viva ansietà di aspettazione? Non mi pare. Poche volte la mediocrità degli attori fu più molesta, tronfia, antipatica. Un'accozzaglia di metodi diversi, e tutti cattivi; un misto di strilli e di rantoli senza note di transizione, con effetti da arena. Chi fu dunque il santo che fece il miracolo? Forse Ernesto Rossi?

***

Chi giudica Ernesto Rossi dal poco o molto ch'è rimasto in lui dell'artista d'una volta, commette una grande ingiustizia. Oggi la corazza di Otello e il giustacuore di velluto di Romeo comprimono a stento le esuberanze adipose della vecchiezza incipiente; la voce è fioca e nasale, la parola non prorompe dal petto calda di passione, e lo strascico delle sillabe, cadenzato e monotono, quando non è labilità di memoria, tradisce un segreto che appartiene forse al dentista.

Rivedendo il Rossi nell'*Otello* (io ero fra i disgraziati, condannati al martirio di un raffronto odioso) ne sentii come la tristezza di chi rivede solcato di rughe un viso giovanile, amato a vent'anni. La questione della interpretrazione del personaggio, uscito vivo, vero e completo dalla fantasia di Shakespeare, era diventata affatto secondaria; non mi domandavo se il Moro amasse così, ma se, così com'era, potesse veramente amare riamato.

Tutto, del resto, in *Otello* prendeva colore di parodia, dalla intonazione comicamente declamatoria degli attori all'esagerazione grottescamente triviale del loro gesto; dall'addome gargantuesco di Jago alle spalle angolose di una Desdemona quarantenne, adorna di tutte le grazie che si comperano bell'e fatte dal profumiere.

Ma al Circo Nazionale non ci si andava che per sentire Ernesto Rossi. Due terzi degli spettatori dell'emulo di Salvini non conoscevano che la rinomanza di cui gli furono sempre larghi i giornali nostri e stranieri. Io non so se ne rimanessero disillusi, so che applaudivano. Con quale emozione seguivano lo svolgimento del dramma straziante, mutilato barbaramente nelle sue scene migliori! Indovinavano essi

in quell'Otello floscio, manierato, svenevole, un Otello giovane, dal portamento snello, dal gesto pronto, dalla fisonomia mobilissima, dalla voce ora dolce come una carezza, ora vibrante come un ruggito? Perchè bisognava indovinare il dramma, e indovinare l'artista: il dramma attraverso la traduzione smascolinata di Giulio Carcano, l'artista — e il grande artista — nel movimento pigro, nello slancio molle e a scatti, nella pronuncia impastata, nelle inflessioni lente a cadenze stucchevoli di nenia. Ho viva nella memoria la scena nella quale il Moro racconta quale fu la malia alla quale soggiacque Desdemona, amandolo, e l'altra dove scoppia nell'urlo l'apostrofe contro Jago. Fu sopratutto in quelle due scene che il raffonto fra il Rossi d'oggi e il Rossi d'un tempo riuscì maggiormente triste, Il rudere era diventato addirittura frammento, senza forma, nè colore, nè nome. Nonpertanto il pubblico battè le mani e il cronista segnò a registro gli applausi.

***

Ritornai al Circo quando vi si rappresentò *Amleto* — il dramma maraviglioso sul quale oggi sbizzarisce la fantasia brillante del critico, non d'altro ansioso che di rimpicciolire, materializzandolo, sino alle proporzioni d'un caso puramente patologico ciò che il genio creava in un'ora d'incoscienza sublime.

Ernesto Rossi diede all' *Amleto* la popolarità spicciola della platea; egli rivelò Shakspeare allo stesso pubblico che, dopo d'aver pianto tutte le sue lagrime ai drammi sentimentali di Federici, e farneticato per le allegorie spettacolose dell' Avelloni, mutato gusto, si era fatto il palato alla garrula commediola di Scribe e al melodramma pieno di sorprese di Bouchardy; prima di lui, il *sauvage ivre* di Voltaire non

era noto che al letterato che lo saccheggiava senza usargli neanche la cortesia della citazione, e al pedante che ne derideva dalla cattedra i bisticci, a terrore salutare dei pochi giovani cui si era aperta così splendida e nuova e sconfinata stesa di cielo nell' orizzonte circoscritta dell' arte.

In quanto all' *Amleto*, esso è oggi il dramma più, gustato, se non più compreso, di Shakespeare. Nella volgarizzazione scenica, Rossi un tempo non ebbe competitori; oggi ne ha, e ne ricordo due: Luigi Monti ed Emanuel, che hanno originalità schietta d' interpetrazione, e slancio appassionato di giovani; oggi del primo *Amleto* non è rimasta traccia che nel monologo, e nella scena fra il principe danese e sua madre, dove Ernesto Rossi raggiunge effetti nuovi e potenti di estrinsecazione drammatica. Sul resto spazia una tinta grigia, nella quale si profila con mollezza opaca di contorni, un viso grassoccio e scialbo a guance cascanti, ed occhi stralunati tra di ebete e di sonnambulo, La lotta tra l'azione e il pensiero, tra la passione irruente che spinge il braccio al fatto brutale, e il dubbio guardingo che lo rattiene e lo paralizza, appena accennata da un cambiamento di tono nella nenia nasale e lugubre. Mai un trasporto, nè un accento, nè un grido che prorompa dal cuore in sussulto in uno di quei momenti nei quali il fantasticatore accidioso, continuamente oscillante tra un *pro* ed un *contro*, si sente uomo di carne e sangue, e pronuncia parole che smentiscono la sua follia. L'interpretazione di Emanuel non aveva le finezze di quella del Rossi, procedeva a salti, senza gradazioni, con una verità rozza che sconfinava nel grottesco; ma a tratti lampeggiava un ingegno drammatico che usciva di squadra, e alla parola calda di sentimento dell'attore rispondeva nella platea il soprassalto delle

commozioni vere, grandi ed irresistibiti. Non dimenticherò mai il grido di Emanuel nella scena dell'apparizione dello spettro ed in quella del cimitero. Quel grido era così straziante ed insieme così umano nel raccapriccio e nel dolore ch'esso esprimeva! Rossi non trae alcun effetto dalle due scene; ha il sentimento della situazione, ma forzando la voce che gli si ribella, non riesce a tradurlo che con un rantolo.

***

Nell' *Amleto*, e più in *Romeo e Giulietta*, manca ad Ernesto Rossi ciò che un francese direbbe *le physique de son rôle*. La parte del giovane Montecchio e l'altra di Paolo nella *Francesco da Rimini* non si affanno più alla sua corpulenza. Io non so dire a parole, come sento, tutto ciò che vi è d'inartistico e spesso di comico, in questa lotta disperata tra l'attore e il personaggio che egli rappresenta; è un contrasto ed è una stonatura che vanno a finire nella parodia; al punto che, nella scena del balcone, voi pensate a Falstaff; e aspettate che il colloquio di amore — un gorgheggio melodioso di parole alate — venga bruscamente interrotto dall' entrata in scena delle allegre comari.

Nel *Re Lear* e nel *Macbeth* il contrasto cessa: specialmente nel *Macbeth*, dove il biondo dorato della parrucca, celando un principio di calvizie che dà ad Otello e ad Amleto una strana aria di famiglia, irradia dal viso nella persona un riflesso, mesto ma poetico, di giovinezza al tramonto.

Aggiungete che il carattere di *Macbeth*, nella sua verità spaventosa, si abbraccia intero, con facilità di sintesi, così dall' attore come dal pubbiico. Rossi segnò nettamente i passaggi dall'ambizione al rimorso,

dal rimorso alla paura, e da questa alla disperazione che si rivolta contro la fatalità della catastrofe. E, più che nella voce, questi sentimenti si alternavano nella fisonomia mobilissima, pure rimanendo senza rilievo nella parola strascicata con lentezze di sillabazione penosa.

***

Ho detto di queste rappresentazioni di Ernesto Rosti tutto il male che ne penso: voglio ora dirne, con la stessa schiettezza, anche il bene.

Coloro che non conoscevano Shakespeare — e a vedere le arie de'visi raggianti o intontiti degli spettatori pigiati nella platea si argomentava che non erano pochi — devono al Rossi la gratitudine che noi professiamo al buon Rusconi per aver tagliata sul dosso al Titano una veste italiana, la quale, se non ci dà un' idea esatta delle sue proporzioni, nè gli aggiunge garbo nè grazia, suscitò iu tutti un desiderio smanioso di vederlo vestito all' inglese, come usava ai tempi della regina Elisabetta, in tutto lo sfarzo dei giustacuori di velluto e di raso, o delle armature di acciaio rabescato d' oro, degli elmi piumati e degli spadoni a due mani. Una buona traduzione italiana del teatro di Shakespeare si fa ancora aspettare; quelle che abbiamo, in prosa contorta o in versi sonori nei quali il pensiero originale è spesso sagrificato alla frase e al ritmo, rendono più o meno bene il disegno del quadro, ma non lo stupendo rilievo delle figure, nè la vivezza dei colori, e colla vivezza le sfumature, i toni, i contrasti. Non è più Ducis, ma non è ancora Shakespeare. Un po' si comprende, un po' s'indovina, e all'uno e all'altro aiuta il commento illustrativo della scena, malgrado l'interpretazione ora mediocre ora pessima, e le mutilazioni sacrileghe.

Il pubblico nell' osso spolpato assapora come un *avant-goût* del midollo ch'è di leone, a si rifà la bocca guasta dai brodi lunghi, sciapiti e debilitanti del dramma a tesi, della commedia grulla e della farsa triviale. Vedere sulla scena l'uomo sostituito al fantoccio, l'azione alla chiacchiera, la passione alla retorica, la frase che scolpisce un carattere al frizzo lambiccato che disegna una smorfia, ha tale potente attrattiva di nuovo da bastare a gremire di due o tre migliaia di spettatori un teatro poco ortodosso il quale, prima d' ora, dovette le sue piene alla parodia sbracata, alla strofetta afrodisiaca, all' attrice che mostrava alla platea le gambe oltre il legaccio delle sue calze, e più su ancora al peccato impotente che sdraia in una poltrona di orchestra i suoi sessant'anni e i suoi reumatismi.

Ecco, a parer mio, la ragione della folla al Circo Nazionale, e del deserto negli altri teatri.

Aggiungetevi, in Ernesto Rossi, ciò che rimane di un grande artista, e che il pubblico, meno pettegolo del critico, accetta senza discussione, con ammirazione entusiastica, o con riserva piena di rispetto.

---

## TOMMASO SALVINI

### *Re Lear*

Chi non vide, potendolo, Tommaso Salvini nel *Re Lear* negò crudelmente a sè il maggior diletto di pensiero e di emozione che abbia mai dato una rappresentazione teatrale: perchè, purtroppo, il *Re Lear*, malgrado il successo trionfale, non sarà ripetuto.

La tragedia è nota: essa stancò l' ammirazione della critica pensata che si fa nel libro: alla critica frettolosa del giornale non resta che di notare appena le

impressioni di una prima rappresentazione, annunziata come un avvenimento, e che fu tale.

Dicono che il Montebianco non paia così gigantesco come quando si riesce a misurarne con l' occhio l'altezza dalla macchietta dell' alpinista che vi s'inerpica, bruscolo grigio sulla vastità della neve intatta. Mettete allato di Lear uno dei babbi meglio fatti del dramma contemporaneo, e vedrete il colosso.

Dopo i due *Edippo* di Sofocle il mondo non vide mai una concezione più tragica, e insieme più umana: superiore a quelli in quanto che la fatalità cieca che li governa, e li precipita ineluttabilmente alla catastrofe, nel *Re Lear* è conseguenza logica di un carattere il quale si svolge nella passione, e vi si delinea con tale armonia di proporzioni e originalità di fattezze che, una volta colto nell'insieme mirabile, non si dimentica più.

La cronaca da teatro, fra i molti peccati che le fa commettere la fretta, novera a carico suo anche quello di sciupare con l' uso soverchio una parola la quale dovrebbe riservarsi solo alle interpretazioni come quella che Salvini ci diede del *Re Lear* ieri sera: dal principio alla fine essa fu, nei particolari e nell' insieme della ricostruzione materiale e morale del personaggio di Shakespeare, una *creazione*. Con quale studio di gradazioni, con che arte squisita di luci e d' ombre egli è riuscito a metterci davanti agli occhi, nella sua potente unità, la figura stupenda del vecchio re cui l' ingratitudine fa scoppiare dal fondo del cuore tutte le note della passione, dall' imprecazione del Titano fulminato al querulo piagnisteo dell' ottuagenario impazzito d' ira e di dolore!

Ma il punto culminante, indimenticabile del successo fu alla scena nella quale Lear riconosce Cordelia: il subitaneo passaggio dalla pazzia alla ragione che si

ridesta, quando nel cuore più che nell'orecchio del vecchio re vibra la nota affettuosa della voce della figliuola adorata, fu per finezza e per verità di espressione addirittura meraviglioso. Salvini ebbe un gesto, un sorriso d'occhi, una dolcezza d'accento indicibili: era gioia e dolore ad un tempo. Gli spettatori ne furono talmente scossi da prorompere in una lunga acclamazione che ricominciò alla fine dell'atto in una festa entusiastica.

Il manifesto annunziò che il *Re Lear* si rappresentava « per la prima volta in Italia » e l'annunzio, se esatto per quanto si riferiva a Salvini, ci sembrò, così come era espresso, scorretto.

Oggi, ripensando alle impressioni d'iersera, sentiamo che il manifesto diceva il vero. Il *Re Lear*, in una estrinsecazione così completa, non l'abbiamo nè veduto nè udito mai. L'*Otello*, dal lato dell'interpretazione, non aveva ancora un riscontro nel repertorio tragico di Tommaso Salvini. Oggi lo ha.

E ciò detto, annunziamo per domani sera la penultima rappresentazione del grande attore con la replica della *Morte civile* di Giacometti.

Poi un'altra ancora, e non più: e di queste feste del pensiero e del cuore non rimarrà che la memoria dolce e triste d'una splendida manifestazione d'arte che non si ripeterà — per noi almeno.

---

## FIORENTINI — *Salvini Jago*

24-25 Marzo 1893.

Credo che il grande attore, rappresentando *Jago* dopo *Otello*, abbia reso un servigio prezioso a coloro i quali del dramma stupendo conoscevano soltanto la raffazzonatura paesana, fattane su traduzioni, sia in

prosa sia in verso, più o meno infedeli. In *Jago* essi compresero, per la prima volta, interamente e giustamente *Otello*; nella sottile perfidia dell' uno l' ingenuità credula ed appassionata dell' altro. Sinora, senza far torto individualmente ad alcuno, parecchi di coloro ai quali il dramma si è, nell' analisi spietata, nella logica spaventosa, nella forte e inscindibile unità rivelata ierisera, hanno sinceramente deplorato che il leggendario Moro della Serenissima divenisse, grazie alla inferiorità inabile dell'attore che lo raffigurava, così facilmente trastullo di un briccone volgare. La impressionabilità africana del personaggio spiegava sino a un certo punto com'egli potesse convellersi nel tormento, piangere e ruggire, alla mercè dell'istrione inabile che recitava goffamente la sua comedia, e chiedeva troppo spesso al cupolino del suggeritore la parola della sua nequizia.

Ora chi vide iersera Salvini, alto, tarchiato, muscoloso, scultorio — forse un po' troppo le quattro cose insieme — sotto l'uniforme di alfiere di Sua Signoria moresca; chi udì, nella frase parlata e non declamata il sibilo acuto e maligno della insinuazione; e notò, a contrasto dell'umiltà, della bontà, della schiettezza onesta ch'era nella voce, lo scatto risoluto del gesto e il balenio sinistro degli occhi, e, sulle labbra contratte al sogghigno, l'espressione amara dell'odio profondo, sentì la fatalità ch'era nell'antitesi de' due caratteri, nel cozzo delle due passioni, nei due parsonaggi messsi di fronte che si completavano e che si assorbivano trascinati con moventi diversi in un'azione comune.

I quattro monologhi meravigliosi, parsi finora imprudenza di autore inesperto che racconta al pubblico la sua comedia, non furono detti: furono pensati. Era come se l'occhio penetrasse per la prima volta il mi-

stero di un cranio, e vi scoprisse la formazione dell'idea embrionale , nel suo germoglio e nel suo sviluppo. La voce aveva soprassalti irosi e acutezze di sarcasmo taglienti. Immaginate i più alti effetti tragici, raggiunti con la semplicità, con la naturalezza della commedia. Si capiva che *Otello*, malato di enfasi come lo rappresentò l'attore Enea Zoli, ne dovesse impazzire. La pietà nel pubblico, per quella debolezza lottante con quella forza e infrangendovisi, n'era raddoppiata.

La rivelazione della passione di *Otello* per mezzo della perfidia di *Jago*, prima che da Salvini in Italia, venne fatta in America da Edwin Booth, un grande attore tragico, nel quale l'italiano che lo emulava ebbe un ammiratore caldissimo. Anche Booth rappresentava uua sera *Otello*, e una altra *Jago*. Ma quando Booth era *Otello*, Mac-Cullough, un artista che lo valeva, era *Jago*. Immaginate un Mac-Cullough italiano, chiamatelo Ernesto Rossi, e pensate all' effetto delle due intelligenze e delle due forze riunite, se, per disgrazia vostra, paghi alla rabberciatura scenica, non avesse ancora seguito nel libro il lento e fatale svolgimento dei due caratteri e delle due passioni.

Gli attori della Compagnia Zoli fecero del loro meglio, nè mancò in essi la buona volontà, rimeritata da applausi. Ma la sproporzione nei talenti e nei mezzi si sentiva troppo: assorbiva tanto che, a tratti, la superiorita dell' alfiere sul generale, più che spiegarlo, lo annullava. Lo squilibrio della prima rappresentazione esisteva sempre: non si era che spostato, passando da un attore all'altro, semplicemente.

---

## ADELAIDE TESSERO

25 Aprile 1890

Chi crede che a teatro non si pianga più, vada al Bellini ad assistere ad una delle molte rappresentazioni che della *Maria Antonietta* di Giacometti vi darà la Tessero. É uno strazio che dura qnattr' ore, con tale una continuità, una intensità e una profondità di emozione da costringere la critica più agguerrita a soffiarsi il naso. Si ha un bel pensare che il dramma è tagliato con l'ascia nel più vivo della storia di Francia per cavarne quel tanto che basti a plasmare un personaggio nel quale entri, col suo talento, un'attrice ; che nel grande e terrificante processo politico che vi si dibatte non è ammessa a far valere il diritto alla difesa e all'accusa, che una parte sola ! Il dramma vi afferra dalla parte dove voi sentite, e batte sino allo stordimento su quella dove ragionate. I dolori ch'esso narra sono veri, quelle atrocità furono commesse. Ma mentre la plebaglia, ubriaca di sangue inferocisce a Parigi, e nella regina tortura la moglie e la madre, dimenticate che due eserciti stranieri invadono la Francia, e che i giovani soldati della repubblica. al suono della *Marsigliese*, corrono alla frontiera. vi si battono eroicamente, muoiono e vincono. Abbiamo veduto le *tricoteuses* all'assalto delle delle Tuileries, ma i volontari di Valmy e di Jemmapes dove sono ?

Paolo Giacometti volle scrivere per la Ristori un dramma che appassionasse. Questo fece meravigliosamente, senza rinunciare al suo stile ch'è tronfio, e alla struttura scenica ch' è convenzionale. La maggior parte dei personaggi attraversano la scena come larve, con un compito solo, ch' è quello di raccontare

la parte di storia alla quale hanno preso parte. Essi fanno il fondo del quadro tragico nel quale spiccano due figure: Luigi XVI e Maria Antonietta. Su questi converge tutta l' attenzione e si raccolgono tutte le commiserazioni. Per i loro carnefici nessuna attenuante. Assistete ad una sfilata di ombre, grottesche nel tragico, da Versailles al Tempio, dal Tempio alla ghigliottina. Dicono, davanti alle vittime loro, una parola di odio, di sprezzo, di minaccia, e passano per rientrare nel buio dell' opera loro che non ha difensori. Lo spettatore — se sa — popola il quadro, lo completa co'suoi accessori, e rifà l' ambiente. Il dramma non perde da questa tacita collaborazione una sola delle sue angoscie, ma la sua impressione, egualmente viva, è più giusta.

Sarebbe difficile dire quanta parte del pubblico che affollava iersera il Bellini abbia collaborato, e quanta accettato a occhi chiusi il dramma, monco com'era. Attenti e commossi si pareva tutti, e a tal punto che, ad ogni calata di sipario, si sentiva nell'applauso un sollievo. Alla commozione aiutava potentemente la messa in iscena, che più ricca, più accuratamente storica non si sarebbe potuto desiderare. L' effetto della sommossa popolare che da Parigi marcia su Versailles è nuovo persino nella musica che ha tanta potenza a descrivere. È un vocio primo sordo e confuso, ritmato a rulli sinistri di tamburo, che cresce, ingrossa, diventa parola, bestemmia, minaccia, poi ruggito, poi scroscio. È una marea umana che sale, allaga e sommerge. Voi sentite il popolo, i suoi patimenti, le sue collere, le sue rivendicazioni e le sue vendette. Ne avete un brivido. E battete con entusiasmo le mani, sorridendovi come gente che scuote un incubo e si rassicura.

Nella interpretazione, buona in tutti, primeggiarono

Adelaide Tessero e Belli-Blancs. La Tessero ebbe di *Maria Antonietta* i disdegni, le inflessibilità, le fierezze. Madre addolorata, strappò lacrime anche da quella parte poco sensibile del pubblico, che a teatro va incredulo. Belli-Blancs fu il *Luigi XVI*, floscio e bonario che la storia ritrasse vivo, con le sue virtù casalinghe, con le sue esitazioni e le sue debolezze, eroe all'ultima ora, davanti al patibolo.

Il pubblico fece ad entrambi, dopo ciáscun atto e alla fine, un' acclamazione festosa, che si ripeterà molte sere.

---

AL SANNAZZARO

## ERMETE ZACCONE

8-9 Maggio 1891

Ieri sera un pienone sbalorditoio per assistere alla rappresentazione che Ermete Zacconi ci dava del *Nerone* di Pietro Cossa, ed insieme per fare al giovane e valente artista una serata d' onore degna del suo talento. Applausi, chiamate al proscenio, fiori; doni, fra cui uno ricco e bello del duca di Marigliano, propietario del teatro.

Quanta parte avesse il dramma, o commedia che sia, nell' ammirazione del pubblico è difficile a dire, sebbene dalle discussiosi che la rappresentazione suscitava sembrasse che, molto più del *Nerone*, attraesse, interessasse, appassionasse il suo interpetre. Dell' autore oggi pochi parlano, e poco, e quasi indulgendo. Se ne loda ancora lo stile immaginoso e il verso splendido: il che, trattandosi di lavoro scenico, è lode fatta per compensazione benevola, e, nella benevolenza sua, un pochino anche maligna. In fondo, al povero Cossa non si riconosce alcun merito, fuorchè quello

di averci lasciato una specie di vecchio robbone a colori smaglianti, del quale tre attori di vaglia, stringendo e rabberciando, si sono fatti — fra la toga e la veste da camera, fra questa e la giacca — l'abito che meglio si attaglia alla loro persona, e si affà di più al gusto casalingo del pubblico.

Ciò che pensiamo di queste, cosidetto, interpetrazioni *veriste* scrivemmo qui quando l'Emanuel osò per primo quella del *Nerone*, e Novelli dette alla romanticheria guascona del *Kean* un' intonazione di dialogo fine che parodiava le bizzarrie chiassose del protagonista e ne rendeva più grottesca l'enfasi.

A noi coteste interpetrazioni di opere d'arte per concetto e per forma non rispondenti ai mutati ideali, ricordano i travestimenti croicomici che usava una volta dei poemi epici. A volte la verità dell' espressione, come oggi la intendono, ci guadagna. Nel volgarizzamento napoletano dell' *Iliade*, fatto da Nicola Capasso, il bollente Achille si comprende di più, Menelao è così vero da parere persino indecente nella personalità che gli dà il dialetto. Lo stesso travestimento a beneficio esclusivo della verità tentano oggi i giovani attori che hanno talento e cultura; ma è travestimento necessariamente limitato alla voce, al gesto ed al portamento. Essi dànno alla sonorità dell' endecasillabo inflessioni di prosa parlata, e dicono: « *Vo' che si sveni!* » con la naturalezza svogliata onde un personaggio di commedie manifesta il desiderio che lo si liberi da un seccatore. E si caccierebbero le mani in tasca se le tasche avessero.

La contraddizione tra il pensiero, la frase e l'espressione loro, è stridente: si mira al vero, e si riesce al falso, o allo sciatto. Il verismo non si può fare che nei drammi veristi; in essi non occorre di dare intonazioni grigie di dialogo famigliare alla concitazione,

rompendo il verso dove più talenti, o mangiandosi, a renderlo inarmonico, le sillabe che danno impaccio. Nei drammi veristi, invece, ogni cosa ha la sua parola; in essi *un chat c' est un chat*, nè c' è paura che l' iperbole della perifrasi lo gonfi e lo ingrossi sino a farne un leone.

Nerone come lo rappresenta Zacconi, levato fuori dalle ampollosità della storia — una storia che non scrissero nè Svetonio nè Tacito — liberato dal convenzionalismo della recitazione enfatica — non alludiamo a quella onde il Serafini espresse lo sgomento di Babilio l' astrologo — è un uomo. Ma l' uomo si modifica nel tempo, nel luogo, nell' ambiente in cui vive. Dire che così era Nerone, e che se a quel modo sentiva e operava, nella mostruosità sua, con quella naturalezza di commedia contemporanea doveva camminare, gestire e parlare, ci sembra arrischiato. Probabilmente il pizzicagnolo, sentendosi, da questo lato, un poco imperatore romano anche lui, ne sarà lusingato. Ma vero di quella verità, umana fin che si vuole, ma storica altrettanto, che gli attori odierni si affannano a raggiungere? Ne dubitiamo.

Questo sia detto, respingendo da noi persino il sospetto di voler guastare il calore, la spontaneità, l' unanimità della festa entusiastica d' ieri sera. Nessuno apprezza più di noi l' ideale d' arte al quale Zacconi intende. Pure dissentendo da lui, non esitiamo a dir che su' due volgarizzatori egregi che lo precedettero, egli, per squisitezza di sentimento, primeggia. C' è troppo di lui, della personalità, del talento e della cultura sua, nel *Nerone* che applaudimmo, perchè non gli si debba tener conto dello studio ch' è serio, del convincimento ch' è sincero, dell' audacia ch' è nobilissima.

---

# NECROLOGIE

—

## Luigi Bellotti-Bon

La palla che uccise Luigi Bellotti-Bon ha fatto uno squarcio nella vecchia tela, inorpellata e sdrucita, che nasconde, sottraendoli alla curiosità beffarda del volgo, i misteri del retroscena. Un artista è morto, e una grande miseria si è rivelata.

L'arte rappresentativa in Italia è tutto uno sfacelo. Chi l'ama con passioue ne muore, vittima del *virus* di decomposizione ch'è in essa: ieri Sarria, oggi Bellotti-Bon.

È ancora in forse se Errico Sarria sia morto più di tisi che di fame: è certo che la fame aiutò cordialmente la tisi, e che l'una e l'altra tolsero la noia del rimorso al pubblico indifferente e all'editore ingrassato.

Non è ignota invece, nè dubbia, la causa che spinse Luigi Bellotti-Bon al suicidio. Egli vi accennò, quasi presago dei tristi giorni, quando la fortuna non aveva per lui che sorrisi; egli la affermò con un'ultima parola scritta agli amici, prima di cercare nella canna d'una pistola la soluzione del problema che oggi ci si presenta senza neppur una delle curiosità acute e febbrili di un tempo, per non lasciarci che le sue apatie incredule e le sue stanchezze opprimenti.

Luigi Bellotti-Bon è morto perchè l'arte, amata da lui col trasporto che oggi nemmeno i giovani sentono più, non gli aveva data che disinganni: perche il risorgimento del teatro drammatico nazionale, da lui vagheggiato e promosso e tentato coll'ardore e l'au-

dacia di chi crede, era crollato con la sua fede, non lasciando a lui altra realtà fuorchè quella delle cambiali protestate di un fallimento inevitabile. Artista, non volle sopravvivere alla rovina delle sue speranze, galantuomo e gentiluomo alla necessità inesorabile dei tristi espedienti, alla fede degli impegni còntratti, e posti sotto la tutela della onorabilità, smentita mai del suo nome.

Luigi Domeniconi, un altro capocomico, artista e galantuomo anch'egli, il quale non volle morire come Bellotti-Bon, finì vecchio e miserrimo, in una di quelle case di salute che sono i posti distinti dell'ospedale. Adamo Alberti, che rallegrò di sorrisi tutta una generazione invecchiata con lui, vive, morendo, nella rassegnazione sdegnosa di chi non spera più. ma non chiede. Alamanno Morelli lotta, senza vincerle, contro le apatie dei pubblici che non hanno veduto o hanno dimenticato i suoi trionfi. Gli altri, come Pietriboni ed Emanuel, sono giovani, e non disperano... ancora. E se il ministro della pubblica istruzione li ricorda di quando in quando per farne dei cavalieri o anche dei commendatori, il suo collega delle finanze non li dimentica per schiacciarne ogni onesto proposito d'arte sotto il macigno di una tassa iniqua.

Luigi Bellotti-Bon non accettò nè la morte degli uni, nè la vita degli altri: le illusioni degli artisti giovani non le aveva più. Egli che, a settant' anni, i giornali chiamavano « l' eterno giovane »; egli che argutamente rispondendo diceva di « aver preso l'abitudine di non invecchiare » volle che dal contrasto delle tinte gaie della spensieratezza graziosa e brillante colle cruente del suicidio, uscisse più paurosa la rivelazione. E questa è: che per apatia di pubblici, esigenze di artisti, vessazioni di Fisco, l'arte rappresentativa muore nella miseria delle consunzioni lente, penose, disgu-

stose, implacabili. Egli non volle morire di questa morte miserabile dell'arte sua. Non credeva nè sperava più; non comprendeva la rassegnazione ed era stanco di una lotta che sapeva inutile: si ribellò e si uccise.

Un giornale disse che la sua morte è un rimprovero. E sia. Ma chi lo comprenderà? Forse noi, ma a che prò? Non certo il pubblico, il quale alla grande arte, di cui gli empiamo le orecchie con note di *De profundis*, preferisce quella spuria delle barracche. Dieci soldi, l'operetta, il cancan e il sigaro. Il pubblico continuerà a divertirsi, e farà economia.

## Michele Cuciniello

È morto affettuoso e sereno com' egli visse, fra congiunti amati e riamati che, sorridendogli attraverso le lagrime, volevano infondere, in lui che moriva ultimo e pietoso inganno, la speranza della vita.

Era uno schietto e gentile temperamento d' artista. Sulla scena drammatica, nella quale egli fece, giovanissimo, le prime prove vinse sempre, e di queste vittorie che ricordava con grande dolcezza, non era orgoglioso. nè dall' oblio, invadente cogli anni, con le nuove forme d' arte e col gusto mutato del pubblico nasceva in lui amarezza di sconforto o acredine di risentimento. Tùtto ciò che egli aveva immaginato, e pensato, e scritto, era stato prima sentito nel cuore, e del cuore è morto.

Michele Cuciniello. dopo il drammino per la Cuniberti; *Giorgetta*, da alcuni anni non scriveva più. Egli aveva, tristamente, ma senza rimpianti queruli assistito al tramonto di quella forma d' arte dalla quale ebbe i suoi trionfi maggiori. I drammi della storia, più che le commedie della vita odierna a base di paradosso sociale e di verismo crudele, ne avevano ec-

citato fortemente, ed eccitavano ancora negli ultimi anni, l'estro che in lui era vivo, pronto ed appassionato. Dalla *Maschera nera* allo *Spagnoletto*. dallo *Spagnoletto* a *Maria Giuditta Brancati*, corsero applauditi le scene nostre una ventina di drammi, alternati a poche e vivaci commedie, nei quali si svolge la lotta eterna del bene e del male, dell'amore e dell'odio, con un efficacia, a volte violenta, di teatralità da pochi raggiunta.

Nessuno più di Cuciniello conobbe il suo publico, invecchiato con lui. Scrisse la parte migliore de' suoi lavori sotto la pressione della censura eviratrice dei Borboni e n'ebbe non solo sevizie ed esilio, ma ostruzione brutale a più larghi ed ardite manifestazioni del suo talento. Della sua laurea di architetto, subita per amore del padre suo Ciro, architetto anch' egli, e dei più valenti, non si era valso che ad innalzare, con saldezza di fondamenta, i tre o cinque piani de' i suoi drammi. Alcuni di essi sono ancora in piedi e resistono al tempo e alle innovazioni della nuova ingegneria drammatica, mentre parecchi altri, sorti dopo, sono crollati o crollano.

Quale apparisse Michele Cuciniello ai giovani, scesi nella lizza artistica con aspirazioni diverse ed intenti nuovi, dicono le seguenti linee biografiche del Verdinois, nelle quali è vivezza di ritratto somigliantissimo.

« A vederlo, non lo si direbbe artista, di quegli artisti cioè che hanno l'occhio travolto, la chioma arruffata, e che vi fanno i visacci. Il Cuciniello è lindo, aggiustato, elegante nella persona e nei modi, sempre giovane, benchè da molto tempo abbia incominciato a registrare i suoi successi. Ha la barba breve e morbida e ben curata, i capelli ravviati con amore, con la dirizzatura nel mezzo, con la zazzera, un po' riccia,

le guancie colorite. Parla con voce piana, dolce, piena d' insinuazioni, tutta gentilezze e carezze. Pare impossibile che un' anima così gentile come la sua si rivela, sia poi capace di provare e far provare sulla scena le forti emozioni, delle quali è vago. Un' altra passione ha il Cuciniello, che in fondo è sempre la stessa passione per l'arte. Ama la pittura e si diletta di comprare buoni quadri e di vedersene ornata la casa. É agiato e può soddisfare questi suoi nobili gusti, come disgraziatamente non possono fare oggi tutti gli autori drammatici. »

Così egli era, e così lo si amava. E quanto e da chi fosse amato si è veduto ieri nel numeroso corteo che seguiva mesto il suo feretro. Erano congiunti, erano amici, ma erano sopratutto artisti che amavano l' artista e che nell' ultimo addio della fossa lo ricordarono con un' accorata sincerità di rimpianto.

## Paolo Ferrari

Lunedì 11-12 Marzo 1889

Non fo una biografia, e molto meno uno studio critico. La vita del grande commediografo non potrà, non dovrà raccontarla che Leone Fortis che gli fu, più che amico, fratello.

L' analisi vasta coscienziosa della sua ricca produzione letteraria, si farà, non oggi nel tumulto delle passioni partigiane, sopravvissute alle ultime battaglie, e solo da chi, sapendo l' uomo, saprà lo scrittore,

Perocchè nessuno quanto Paolo Ferrari ha vissuto la vita dei personaggi, creati dalla fantasia o rifatti vivi dall' osservazione, nell' ambiente de' suoi drammi e delle sue commedie: i loro alti ideali della patria e della famiglia, del dovere, dell' onestà, del lavoro,

erano i suoi: amava, odiava, si entusiasmava, sogghignava. sprezzava per essi e con essi. Dal giorno in cui, doqo il mirabile studio su Goldoni, le sue commedie e i suoi tempi, lanciava in piena oppressione austriaca, la splendida e coraggiosa affermazione d' italianità che fu *Parini e la Satira*, a quello nel quale col *Fulvio Testi* mostrava il lavorio lento ma sicuro di preparazione d' onde doveva uscire la nuova Italia, ogni sua commedia, ogni suo dramma, racconta un momento della sua vita. Chi, scindendo lo scrittore dall'uomo, non spiegherà l' uno con l' altro, farà opera monca e critica erronea.

Egli è per ciò che mentre faccio forza a me stesso per ricordare soltanto l' amico ch' è morto, mi si ridestano nella memoria nel cuore le emozioni delle prime battaglie alle quali ho assistito, e delle vittorie alle quali ho applaudito. Fu sopratutto con Paolo Ferrari, sotto la sospettosa vigilanza del commissario austriaco, che il teatro divenne alta ed ardita manifestazione di vita italiana latente. Chi comprende oggi più gli entusiasmi suscitati dal *Goldoni e le sue sedici commedie nuove* e dalla *Satira e Parini ?* Delle due commedie sono rimaste per noi la struttura perfetta, la verita dei caratteri, e la forza comica in un dialogo dei più arguti e dei più fluenti. Ma non esiste più — e per fortuna nostra—l' ambiente nel quale esse erano rappresentate, si é perduto il segreto delle allusioni che il publico coglieva a volo, e applaudiva con frenesia. Anche nelle commedie che Gherardi del Testa scriveva, con arguzia toscana, sulla falsariga di Scribe, si rideva allora molto: nelle due del Ferrari si rideva forse di più, ma si cominciava a pensare. E quello che si pensasse a Milano nel 1852 lo seppe l' Austria sette anni dopo , a sue spese, il Risorgimento artistico preludiava al politico, e nel pen-

siero del poeta comico, diventato poeta civile, sentivate battere il cuore dell' Italia che si risvegliava.

Di questo nobilissimo intento che, mutate le condizioni politiche, e mutato con esse il genere del lavoro artistico, Paolo Ferrari proseguì poi nei suoi dramma di vita intima, parmi che nessuno dei critici d'ieri e dei necrologi d'oggi, abbia tenuto il conto ch'esso meritava. Chi dopo *Goldoni* e *Parini*, scrisse il *Dramma e lo scettico*, la *Marianna*, il *Duello*; il *Ridicolo*, *Cause ed effetti* le *Due Dame*, il *Suicidio*, aveva una forte fibra di combattente contro tutto ciò ch'era, nella vita del tempo suo, corruzione, intrigo, soverchieria, pregiudizio. Dopo di avere affermata la patria, affermò la famiglia, con virilità di pensiero, con onestà e tenacità di proposito, con un disdegno di tutto ciò che non fosse schiettamente artistico, del quale — me lo consentano i suoi critici — non ebbe certo dai più acclamati commediografi di Francia il modello e l'esempio.

Del valore della sua esuberante produzione comica e drammatica si potrà discutere. Il *Goldoni* e il *Parini*, il *Duello* e la *Medicina d'una ragazza ammalata*, sopravvivranno a lui che li scrisse, a noi che li applaudimmo, ai molti altri che li applaudiranno: alcuni drammi sono passati col momento di vita sociale ch'esse riflettono e nel quale si svolgono, ma di nessuno di essi si potrà dire che, se pure non colpivano giusto, non mirassero alto. Mai, anche nelle commedie ch'ebbero di primo acchito, l'orecchio e il cuore del pubblico, l' adulazione servile o la transazione vigliacca, per tutto ciò che a lui paresse errore, disonestà, pregiudizio. Il mestiere gli ripugnava; l'arte di far quattrini gli era ignota e non la volle imparare. Per ciò ebbe giorni tristi nella pienezza maggiore dei trionfi scenici, perciò è morto povero, senza lasciare alla nu-

merosa famiglia che oggi lo piange, altre ville ed altri milioni che quelle che abitano, che quelli che spendono i personaggi delle sue commedie.

Nelle vittorie era modesto; le sconfitte non lo scoraggiavano. S' imbizziva un tantino se l'opposizione era troppo rumorosa, o se la caduta gli pareva immeritata, ma aveva il frizzo pronto, la risata cordiale, la stretta di mano sincera e facilmente si consolava, ritentando la prova e riuscendo.

Del sapersi il primo commediografo italiano vivente, nessuna albagia, come di essere lo scrittore più sistematicamente, e accanitamente combattuto da coloro che nel tramonto dell'arte, ne negavano l'aurora, nessuna sfiducia, nè agrezza, nè avvilimento.

Aveva i suoi ideali d'arte e ad essi costantemente mirava: e guardando, in giù dall'altezza di essi, la malignitá gli sembrava piccina, e ne sorrideva col fine sorriso della schietta arguzia italiana che prodigò nelle sue commedie.

Questo era l'uomo, e questo il grande scrittore che abbiamo perduto.

Molto altro potrei dire perchè gli anni migliori della vita li ho vissuti vicino a lui, quasi con lui. Ma a me ripugna di mettermi in scena a far da novellatore, in mezzo alla famiglia piangente intorno alla bara. La storia del Paolo Ferrari intimo è tutta da scrivere. Chi potrà farlo con esattezza di narrazione ricchezza di aneddoti, molto talento e molto cuore, ho giá detto.

## Antonio Petito

Napoli 7 Giugno 1896

Noi mettiamo una sbarra in questa rubrica consacrata all' arte e agli artisti, e vi scriviamo primo il

nome di Antonio Petito perchè Antonio Petito era un artista — e un grande artista.

Che importa che questo artista si chiami *Pulcinella*, *Falstaff*, o *Lear*, se ha riso, sogghignato o imprecato? L' arte sua fu umana ;fu espressione di passioni umane? studiò la vita nostra, la indovinò, la ritrasse? beffò un ridicolo o santificò un dolore? ci allietò o ci commosse? ci aiutò a vivere e ci fece dimenticare? — Si. Antonio Petito ha fatto tutto questo — lo faceva anche ieri sera, quando, tra un atto e l' altro della commedie, sedutosi dietro le quinte del San Carlino per riposare, non appena si ebbe levata la maschera, impallidì, stralunò gli occhi, contrasse la bocca, e cadde riverso su quelle tavole che furouo il suo trono, e che saranno il suo piedistallo.

Povero Petito! se tu l' avessi udito il grido addolorato del tuoi compagni quando ti rialzarono sulle loro braccia; se tu l'avessi veduta l'ansia con cui, dopo le prime cure, spiavano nella tua pupilla spenta, sulle tue labbra smorte, nel tuo polso inerte un primo sintomo che annunziasse loro il tuo ritorno alla vita; se tu, povero Petito, lo avessi veduto qnel tuo gaio teatrino all'annunzio che eri morto, come vi si levò profondamemente triste il mormorio dei rimpianti, come restò deserto quando l' ultimo passo degli amici che seguivano il tuo cadavere suonò nel vuoto della platea abbandonata; se ti fosse potuto giungere all'orecchio irrigidito il frastuono delle voci della foila, che accalcatasi nel vico del Giardinetto dov' è la modesta tua casa, si comunicava giubilante una speranza che non si avverò, povero Petito, come il tuo cnore di artista avrebbe battuto, e lo stento della vita tormentata ti sarebbe parso dolce!... Tu non avresti dato per una corona di Re il tuo berretto di pulcinella.

Ieri ancora, autore ed attore, vincevi l' ultima tua

battaglia. Si rideva a scroscio. si applaudiva con trasporto, si urlava bravo! E tu, pallido di commozione, fors'anche della morte vicina, sorridevi... E ora hai lasciato per sempre il tuo pubblico; e non udrai più la sua schietta risata, tu che volevi dare alla commedia paesana nobiltà di intenti educativi — e riuscivi talvolta a far vibrare nella frase pittoresca del Lavinaio i sentimenti più generosi.

Ma ora sei morto, e di te forse non resterà più altro che la memoria del modo della morte — sul palco scenico, tra un atto e l'altro di una commedia, mentre il clarinetto strilla ed il contrabasso russa nella sonata dell'intermezzo. nè ancora è scomparso dal volto degli spettatori il guizzo dell'ultimo sorriso che vi hai suscitato.

Dormi in pace Antonio Petito!

Addio pulcinella!

---

# GLI SPOSTATI

COMMEDIA IN CINQUE ATTI

DI

MICHELE UDA

# Prefazione agli Spostati

*Nel ristampare, dietro le vive insistenze degli amici la premiata Commedia di Michele Uda,* Gli Spostati, *non so se faccio cosa riverente alla cara memoria. — Certo egli, critico severo di sè stesso ancor più degli altri , non volle mai, benchè sovente volte sollecitato, farla riprodurre.*

*Essa nacque in tempi ormai passati. Strozzata dalla censura austriaca la quale, dice l'autore* — aveva ammanettato persino le nove Muse e condannato Apollo ai lavori forzati di tormentare l' eunuca fantasia per farne sprizzare un po' di sudicia prosa rimata sulla Gazzetta tutto gli anniversari di Casa d' Austria, *essa fu costretta a velare il pensiero sotto forma allegorica, — ad affidare all' attore scaltro ed al pubblico intelligente l'intenzione di frasi scucite, il completarsi di frasi monche, —*

*Io dunque non oso riprodurre l' ormai obliato lavoro, senza farlo precedere da alcuni brani di critica fraterna di una triade illustre—Paolo Ferrari —Leone Fortis — Achille Torelli. —*

Leone Fortis scrive :

*La spostatura è la piaga e ad un tempo il lievito dell' epoca. Nulla è a posto ai dì nostri — nè uomini, nè cose, nè idee, nè altro.*

*I grandi movimenti convulsivi che spingono innanzi a scosse il progresso, non sono che stiramenti nervosi che fa una società, un popolo, una classe, per* mettersi a posto.

*La rivoluzione francese fu uno stiramento nervoso della borghesia per* mettersi a posto. — *La rivoluzione greca, uno stiramento nervoso della fede cristiana per* mettersi a posto... *e così giù giù, sino allo stiramento nervoso dei Cipaj dell' India che dura tuttora.*

*E così, dalla nazione, dalla classe all' individuo — e dall' individuo alla classe, alla nazione — gli* spostamenti *delle nazioni fanno gli* spostamenti *degli individui, e con mutua vicenda gli spostamenti degli individui fanno quelli delle nazioni.*

*In questi frammenti sono studiate, notomizzate varie delle piccole spostature degli individui. — Le grandi spostature non le si possono studiare ; le si subiscono, oppure non le si subiscono, come direbbe il marchese Colombi, e il marchese Colombi, in questo caso, sarebbe un gran filosofo.*

Paolo *è uno dei tanti giovani che non sono a posto nella loro famiglia, nella loro classe, nella loro piccola città di provincia, che hanno la sventura d' un ingegno ambizioso, di aspirazioni ardenti, di un'educazione superiore alla loro classe, e che, non potendo avere a queste ambizioni, a queste aspirazioni, ai bisogni della loro educazione una meta generosa, nobile, — deviano, traviano, errano tastoni, in cerca di qualche cosa che faccia le veci della carriera, di qualche cosa che faccia le veci d' una meta, spostati sempre e fatalmente spostati.*

*Il* conte di San Fiorenzo *è uno dei pochi nobili che vorrebbero essere qualche cosa al mondo, e non potendo alla loro volta avere una meta, una carriera alla loro ambizione, l'addormentano come si addormenta il mal di denti, con le essenze abbrucianti, finchè i denti cascano a pezzi — e il nobile, provvidamente sdentato, può tornarsene alla musoliera municipale, senza più pericolo d'idrofobia. Intanto vive sposato fargli spostati.*

*E attorno a queste due spostature, tante altre, fra cui la più sanguinosa, ma pur troppo ad un tempo la più comune, quella dell' uomo d' ingegno e di cuore come* Valentino, *che, nato artista, è dai tempi, o da chi per essi, condannato al mestiere forzato in vita, mestiere di penna, mestiere di matita, mestiere d'ingegno —. . . . . .*

*Se adesso vi è ancora qualcuno che mi domandi che cosa sia la spostatura, lo invito a chiudere questo libro. Per grazia di Dio, e un po' anche per grazia nostra, noi non iscriviamo per lui.*

Paolo Ferrari dice:

*Comincio dal riassumere la tua favola in una formula od esposizione che ne rappresenti il concetto generale.*

*Menzogna, ingiustizia, violenza, ipocrisia, ecco quattro non scarsi elementi delle condizioni nostre civili e politiche: quattro cagioni di pervertimento morale che dalla* coscienza pratica *(lasciami dire) de' sommi si trasfuse sino a quella degl' infimi, dalla privata alla pubblica. — Sono le quattro teste della nuova sfinge. — In mezzo a questa universale epidemia e contagione sorgono anime robuste, in cui non ancora penetrò la lue della depravazione comune, e che forti o per indole sana, o per buona educazione agognano e corrono verso l' idea del bene, che le attrae, ovvero ancora spinte da giovanile baldezza del sentimento generoso della verità, della giustizia, e della lealtà si gettano temerarie a combattere la perniciosa malattia. Ma ben presto la forza malefica dei miasmi sociali soverchia ed allenta quella dell' indole e dell' educazione; ben presto que' prosuntuosi medici sono essi stessi a poco a poco, e quasi senza avvertirlo, presi dal morbo, che non solo non valsero a curare in altrui, ma nem-*

*manco a declinare da sè medesimi. Ne risulta una strana specie d' individui anormali combattuti di qua dalla fede e dal culto dell' onesto e del buono, di cui rifulge ancora al loro pensiero nitida e bella l'antica notizia, di là dal patito pervertimento, che quasi inconsciamente pone il criterio pratico in accidiosa contraddizione col teoretico, e rende formidabili e pressochè fatali gli ostacoli onde il pervertimento altrui circonda i mezzi per interdire il fine. Gente che vide lo scopo della propria esistenza come un' oasi desiderata, sulla lontana sommità di una catena di montagne: la lontananza e l' intermedia atmosfera rivestivano tutta quella catena di un'eguale e lusinghevole tinta azzurrina mascherandone la profondità e la forma, e facendola apparire come un sol dorso: ondecchè costoro fecero stima che per raggiunger quell' oasi non avrebbero se non a traversare l' interposta pianura camminando in linea retta verso quella vetta, poi, a durar la sola fatica di salire sempre in linea retta, sino all' ultima cresta di quel dorso. Ma giunti al monte e dopo avere per lunga pezza salito, lungi dal trovare che il vertice fosse il termine del loro cammino, parve anzi che, come per incantesimo, il termine si fosse allontanato, e si videro avanti immani vallate, e al di là altri monti più erti e faticosi ancora: eppure discesero, e traversarono le vallate, e s' inerpicarono su nuove alture; e ancora altri più vasti e profondi avvallamenti, e altri gioghi, e fiumi, e torrenti, e burroni e scoscendimenti, ove non era più nè via, nè sentiero, nè traccia; e quel ch' è peggio aveano ora tra que' dirupi e quelle creste selvose, perduta di vista l' oasi e la sua direzione, e solo ne serbavano la rimembranza e il desiderio. E tra quelle vallee si smarrirono e dovetter fermarsi, e allora andarono imprecando ai rozzi e inospiti abitatori di quei malsani paesi, così poco*

*visitati dal sole, e presunsero ispirare in essi la volontà e il coraggio di raggiunger quell' oasi, e non sapean più essi medesimi da qual parte fosse e per qual cammino vi si potesse arrivare.*

— *Ecco, o io m' inganno,* gli Spostati *come tu li hai intesi.*

Achille Torelli commemorando disse:....

*Giovanissimo apparve Michele Uda e intuì la nuova forma della Commedia non più goldoniana e non francese; apparve e scrisse* Gli Spostati. *E consentitemi dire di lui questa sola parola, che per me credo, compendii artisticamente tutte le altre.*

*Si cercheranno di lui le mille pagine disperse ma* Gli Spostati *resteranno il lavoro pel quale egli ha diritto di essere citato nella storia dell' Arte.*

Gli Spostati *restano un quadro fedelissimo del tempo, quando, fra il cadere della dominazione straniera e il sorgere della nostra indipendenza, non pochi animi giovanili, presi dalla febbre di assorgere con la patria, illudendosi sulle proprie forze, vinti dalla lode e dallo sdegno, fallivano la mèta. Direi, se il paragone fosse lecito, che Michele Uda intuì la nuova forma della commedia, vide come la terra promessa. I drammoni d'oltre alpi ammorbarono le scene, stordirono tutti coi loro successi rimbombanti, e Michele Uda si fermò, perchè egli non poteva sentirli, avendo invece negli occhi la visione della vera commedia.*

*Egli espiò il torto di esser venuto troppo presto: fu un precursore, che non si rese conto egli stesso di quel che vagheggiava.*

*Ma quella intuizione che da poeta gli aveva indicato la vera via, lo spinse a spianarla a gli altri, da critico.*

*È il critico, che oggi tanti giovani chiamano Mae-*

*stro, fu veramente tale, perchè non fece altro che divulgare quel sentimento d' Arte elettissimo che gli ferveva nella mente e nel cuore.*

*La commedia* Gli Spostati *fu l' embrione, il punto sintetico dal quale partirono come i raggi diffusi del suo bellissimo ingegno critico.*

---

## PERSONAGGI DELLA COMMEDIA

**Gaudenzio Barni,** notaio.
**Paolo Barni,** suo figlio.
**Valentino,** zingaro letterario.
**Il conte di San Fiorenzo.**
**Il barone Reginaldo Franchi,** *(aristocrazia del milione).*
**Agesilao Cenci,** impiegato a 1,200 lire.
**Lorenzo Masi,** possidente.
**Eugenia Marliani,** *(dovrebbe esser vedova ed ha trent'anni).*
**Delfino di San Fiorenzo.**
La signora **Celeste.**
**Vittorina,** cugina di Paolo.
Un cameriere del Conte.
Un servo della Marliani.
Un servo di casa Barni.
Altri camerieri e signori invitati.

---

*L' azione dell' atto primo si svolge in una piccola città della provincia milanese; quella degli altri quattro in Milano.*

*L'epoca abbraccia l'ultimo periodo del dominio austriaco in Lombardia, dal 1857 al 1858.*

# ATTO PRIMO

—

Piccolo giardino col cancello nel fondo prospettante la strada.— A destra dell'attore, la casa di Gaudenzio Barni. — A sinistra, tavolino di marmo con sedlli erbosi, ombreggiati da un pergolato.

## SCENA PRIMA

### Paolo e Vittorina

*Paolo è seduto a poca distanza da Vittorina sotto il pergolato con un libro in mano in atto di rivominciare a voce alta una lettura interrotta. Vittorina tiene sulle ginocchia un piccol telaio e ricama.*

*Vit. (posando con visibile disgusto una mano sul libro aperto di Paolo)* Basta per oggi! — Qual'è il titolo di quel romanzo?

*Pao. Milanesi e Provinciali.*

*Vit.* Gli ultimi, probabilmente, saranno tutti ridicoli?

*Pao.* E come non esserlo?

*Vit.* E quello che dico anch'io.... Me ne dispiace per te, cugino.

*Pao.* Per me?

*Vit.* Certamente. Poc'anzi, parlandoti dell'aria di protezione con cui mi salutò... Come si chiama la moglie di quel signore ch'è venuto da noi ieri sera per farsi dare una copia del tuo sonetto?

*Pao.* La signora Celeste.

*Vit.* Or bene, tu l'hai scusata dicendo: — Cugina mia, bisogna rassegnarsi: noi siamo nati col peccato originale della provincia.

*Pao.* E così?

*Vit.* E così, se i provinciali sono tutti ridicoli, tu anderai ad accrescerne tra poco il numero alla capitale.

*Pao.* (*ironico*) Hai dello spirito oggi! (*si alza*)

*Vit.* Spirito?... una provinciale!... O mio Dio! io non ho che buon senso (*si alza*).

*Pao.* Se tu potessi comprendermi, vorrei provarti che non vi sono confini geografici pel talento. La mia canzone *Alla Fede* fu giudicata bella ed imaginosa.

*Vit.* In provincia!

*Pao.* Ieri sera gli amici della signora Marliani ne furono rapiti.

*Vit.* (*ironica*) Te lo hanno detto?

*Pao.* Fui pregato di rileggerla, e lo feci per tre volte consecutive.

*Vit.* E sempre lo stesso entusiasmo?

*Pao.* Sempre. Uno degli astanti, fra gli altri disse che l'argomento palpitava di attualità. La frase è barocca, ma l'elogio era schietto.

*Vit.* Trattandosi di una canzone *Alla Fede* potrebbe essere un epigramma.

*Pao.* (*fa un movimento d'impazienza che tosto reprime indi stringendo fra le sue le mani di Vittorina, le dice con voce calma*) Cugina, a che gioco giochiamo? Tu vorresti farmi stizzire, contrapponendo alle mie volatine liriche l'inesorabile tuo buon senso. Sarò forse un pazzo; mi lascerò soggiogare dalla mia vanità... I successi di cui m'inebrio saranno forse gloriole infantili..... complimenti d'obbligo.... applausi di convenzione... Ma, cugina mia! dopo che mi avrai soffocate nell'anima tutte le speranze... dopo che mi avrai strappate dal cuore tutte le illusioni, credi tu di farmi meno incresciosa que-

sta monotona vita di provincia?... speri tu di farmi amare questo deserto, ove periodicamente, a ore determinate, t'imbatti nella stessa persona, rispondi allo stesso saluto, ricambi la stessa stretta di mano, la stessa piccola ipocrisia? dove la storia d'ieri si ripete oggi, si racconta domani, e se ne foggiano trecentosessantacinque esemplari pe' trecentosessantacinque giorni dell'anno? Cosa sono? — Nulla. — Cosa posso essere? Tutto. Volere è potere. Io veggo un sentiero tracciato davanti a me, una meta da raggiungere, uno scopo da conseguire. Io ho coraggio, ambizione e perseveranza — tre elementi di successo. Non sono ricco, ma ho ventisei anni — un tesoro! — Non interrompermi: so che vuoi dirmi. I miei studii di legge costarono penosi sacrifizii a mio padre. Figlio di notaio, dovrei esser notaio, e passar la mia vita fra un testamento, una scritta di nozze e un contratto di locazione. E il sistema delle caste indiane applicato alle professioni! Non credo che mio padre si lasci dominare da un sentimento così egoistico. Se egli fece per me il sagrifizio di qualche migliaio di lire, io non posso, nè devo fargli quello del mio avvenire.

*Vit.* È un proposito fermo?

*Pao.* Incrollabile.

*Vit.* Qui nulla ti parla al cuore?

*Pao.* Nulla.

*Vit.* Neppur le memorie della tua infanzia?

*Pao.* Un'infanzia senza madre!... una primavera senza sole!... L'unica rimembranza che mi sorrida è quella del giorno, in cui mio padre, intrecciando le mie colle tue mani — come adesso — mi disse: — Questa fanciulla è orfana, spero che le vorrai bene come ne vorresti a una sorella, se tu ne avessi... (*vedendo che Vittorina si asciuga gli occhi*) Piangi? Via,

pazza... Non ti amo forse?... E' la sola speranza di mio padre che non ho delusa,

*Vit.* Parliamo d'altro. — Quando parti?

*Pao.* Non lo so ancora. Aspetto da un momento all'altro una lettera da Milano... Oggi forse.

*Vit.* E mio zio lo sa?

*Pao.* No.

*Vit.* Glielo dirai?

*Pao.* Nemmeno.

*Vit.* Allora... (*pensa*)

*Pao.* (*con ansietà*) Allora, che?

*Vit.* Tu temi una viva opposizione da parte sua!

*Pao.* È naturale. Conosco troppo l'inflessibilità di mio padre. Se m'impegno in una discussione con lui sono perduto.

*Vit.* Cerchiamo una via di mezzo.

*Pao.* Quale?

*Vit.* Se gli parlassi io?

*Pao.* Oggi?

*Vit.* Adesso.

*Pao.* (*stringendole le mani con espansione*) Cugina, non osavo dirtelo...

*Vit.* Ma osavi sperarlo.

*Pao.* Sei tanto buona!

*Vit.* Buona perchè mi adopero a tuo vantaggio!..... Egoista!

## SCENA II.

### **Valentino** e detti.

*Valentino è vestito da viaggio con un cappello di feltro inclinato sull' orecchio sinistro, e una borsa ad armacollo. Sul finir della scena si affaccia al cancello, e toltasi di bocca una pipa di gesso annerita, declama pateticamente i seguenti versi:*

Se al languor di que' bei rai,
Se non credi a quegli accenti,
Io le agnelle e tu gli armenti
Ritorniamo a pascolar.

È permesso al dramma sentimentale di stringer la mano all' idillio, e di ricordargli che dal 45 al 47 furono condiscepoli all' Università di Pavia?

*Pao.* (*avviandosi sorpreso al cancello*) Signore, io non so....

*Val.* Crudele! e ancora non mi ravvisi? — Oh perdio! c' è da rinnegare tutta la teoria dei moti del sangue!... Animo! apri il cancello — e lascia

Che al sen ti prema,
E mi ti avvinghi tante fiate e tante...

*Pao.* (*apre il cancello e lo riconosce*) Valentino... ma sei proprio tu?

*Val.* (*abbraccia Paolo*) Ma sì, per bacco!... sono io— quel desso!

*Pao.* Da quel che vedo tu ti sei conservato benissimo lo stesso originale di cinque anni sono?

*Val.* Lo stesso... e la miglior prova n'è che da circa tre minuti mi trovo davanti a una graziosa signorina che tu, briccone, conosci, e che io — sciagura

a me! — non conosco, senza chiederti l'onore d'esserle presentato.

*Pao.* La prima presentazione l' hai fatta tu stesso, stando dietro al cancello. Ci sei venuto innanzi come l'incarnazione del dramma sentimentale, e sei stato accolto con una risata. La colpa è del genere, amico mio. Resta quindi che ti presenti madamigella Vittorina, mia cugina.

*Val.* Tua cugina?

*Pao.* Ti sorprende?

*Val.* No... mi convinco sempre più d'essere... un cattivo fisionomista. La ragione di ciò a tempo e a luogo.—Ora, come i messaggeri delle tragedie classiche, dovrei dirti — d' onde mossi... a che venni — cosa feci durante i cinque anni che non ci siamo veduti?... Però, se le mie reminiscenze classiche non m' ingannano gli eroi di Virgilio e di Omero non incominciavano i loro racconti se prima non si erano ben bene rifocillati. Io posso essere ultraromantico in letteratura, ma giammai nelle abitudini dell' esistenza. Luogo, tempo ed azione — ecco le tre unità dell'arte—le calpesto. Colezione, pranzo e cena — ecco le tre unità della vita — le rispetto e le osservo. Senza le tre prime, si può fare... anzi si fa una buona tragedia; mancando una sola delle seconde, manca il talento, il genio... l'ispirazione... a meno che non si abbia un amico... amico di cuore, come sei tu, il quale, indovinando dal mio pallore la penosa inazione dei miei organi digestivi, mi dica: Tu non hai fatto ancora colezione? e perchè non parlare? — Ti dirò... non osavo... — Ma che! tra vecchi amici come siam noi.... Ehi! Pietro.... Pasquale! portate la colezione per il signore! —E allora, io ringrazio; vo a sedermi a un tavolino di

marmo... come quello — sotto nn pergolato... come questo (*eseguisce*) e... e aspetto.

*Pao.* Se ti contentassi d'un caffè coi panetti al burro?

*Val.* *(facendo scoppiettar le dita)* Vada per un caffè coi panetti al burro: servirà a preparar lo stomaco per la colazione.

*Pao.* Che faremo insieme alla trattoria, se non ti dispiace.

*Val.* Anzi.

*Pao.* Per ciò pregherò mia cugina di voler dare gli ordini opportuni...

*Val.* E madamigella, ch' è gentilissima...

*Pao.* Figurati se ella sapesse che tu sei l' autore... *(ride).*

*Vit.* Autore di che?...

*Pao.* Va prima. Le sorprese dopo la colazione. (*Vittorina esce della dritta).*

## SCENA III.

### Valentino e Paolo.

*Val.* *(si alza e si accosta a Paolo).* Ora che siamo soli... — tremendo un dubbio mi balenò nella mente — è veramente tua cugina quella ragazza?

*Pao.* Perchè me lo domandi?

*Val.* Perchè a Pavia non mi dicesti mai d' aver in casa quello zuccherino d' una cuginetta.

*Pao.* Infatti, Vittorina non è mia parente: essa è figlia d' un vecchio amico di mio padre, ed è orfana.

*Val.* Capisco: è una cugina, di cui col tempo si potrà fare una moglie. Non mi sono dunque ingannato quand' ho salutato l' idillio con una strofetta arcadica del Metastasio?

*Pao.* Al contrario... Parliamo d' altro: ecco la colezione. (*Entra un servo e posa sul tavolino un vassoio con caffè e panetti).*

*Val.* A noi! (*siede versa il caffè, e mangiando*) Parla pure: ora mi sento in grado di rispondere a una prima interrogazione.

*Pao* (*siede presso Valentino),* Tu vieni da Milano?

*Val.* (*mangiando*). Si domanda!

*Pao.* Sei forse qui per goderti la stagione estiva.

*Val.* La ti par cera la mia d' avere di questi vizii?

*Pao.* Vorresti darmi ad intendere d'esser venuto qui espressamente per me?

*Val.* Niente affatto. La mia presenza qui non devi attribuirla che al caso... — cieco dio! — Appena sceso dal mio vagone di terza classe, mi sono imbattuto in una mia vecchia conoscenza di Milano — il signor Agesilao Cenci — un impiegatuccio a mille dugento lire di stipendio annuo, con moglie giovane e bella e quattto marmocchi che non somigliano niente affatto al quinquagenario autore dei loro giorni. Questo e altro dà certi brividi di starnuto alla coscienza publica. Perciò: — Visto che con milledugento lire in villegiatura non ci si può andare; visto che madama Agesilao si fa corteggiare dal barone Franchi—il figlio del banchiere... un nobiluccio di fresca data; conosciuto sotto la denominazione più popolare di baroncino della carestia; visto in fine che con tali rlsorse non si può essere troppo biblici nell'applicazione del *crescite...* eccetera; la coscienza publica ha condannato, come condanna il signor Agesilao... in Cenci ad essere un marito.... nel significato più comune e meno inoffensivo della parola.

*Pao.* Ecco un bozzetto fisiologico ben fatto... ma con ciò tu non spieghi ancora la tua venuta.

*Val.* La è presto spiegata. Il signor Cenci leggeva con enfasi a due suoi amici una poesia manoscritta. Finita la lettura, chiesi il nome dell' autore, e mi dissero il tuo. — Paolo Barni! gridai. — Lo conoscete? — Se lo conosco! quanto me stesso!... abbiamo studiato insieme filosofia al Monte Tabor, e diritto civile e canonico dall' Orlandi! — Dissi: — e fattomi insegnare la tua abitazione, fui prima in due salti dalla signora Marliani, poi...

*Pao. (lo interrompe con vivacità).* Tu conosci la signora Marliani?

*Val.* Sgraziatamente non posso dire quanto me stesso. La conosco per averla veduta una o due volte in casa del signor Mari — il mio principale.

*Pao.* Il tuo principale?... fai pratica d' avvocato?

*Val.* Peuh! miserie. Se vuoi saper ciò che sono, bisogna che tu salga parecchi gradini della così detta scala sociale. Come diamine mi hai scoperta sul cranio la protuberanza del leguleio?... a meno che tu non l' abbia argomentata dal perfetto sviluppo dei miei organi mascellari! (*mangia*).

*Pao.* Consigliere di prima istanza?... d' appello?

*Val.* Più su.

*Pao.* Presidente?

*Val.* Più su ancora... sullo scalino delle potenze....

*Pao.* (*ridendo*). Primo ministro dunque?

*Val.* Un *quid simile*... giornalista. Tale qual tu mi vedi, io sono addetto da circa tre mesi al dicastero della pubblica caricatura. Scommetto che non sospettavi in me l' esistenza del prezioso talento di cogliere a volo d'occhio un profilo, sorprenderne i tratti salienti ed esagerarli?...

*Pao.* No davvero: io non seppi mai che tu avessi attitudine alla pittura.

*Val. (si alza, riempie la pipa e l'accende).* Bah! l'at-

titudine c' era... le occasioni e il bisogno l' hanno sviluppata. Avevi tu sospettato in me il talento del romanziere, dello scrittore umoristico... del drammaturgo alla Shakspeare ?... No ?—Or bene, io sono drammaturgo alla Shakspeare, giornalista umoristico e romanziere. Posseggo veramente questi tre o quattro talenti riuniti ? — Per isventato che io sia, mi è rimasto il buon senso di non crederlo che... dopo cena. La tavola, la bottiglia e il sorriso pieno di promesse d'una bella donna suscitano in me qualcosa che si assomiglia all' ispirazione. E allora io scrivo o disegno... ma sono articoli senza capo nè coda, che sentono del guazzetto che non ho digerito; o caricature, tagliate giù coll'ascia, sferiche o bislunghe, secondo la conformazione delle bottiglie.

*Pao.* Veniamo al fatto. Tu hai risposto assai vagamente alla mia prima interrogazione. Anzi tutto, ti ho chiesto se conoscevi la signora Marliani. Questa domanda ha parecchi significati.

*Val.* Ho capito : nella donna tu distingui quello che si vede da quello che non si vede... fisico e morale non è così ?

*Pao.* Certamente.

*Val.* Capo primo : la signora Eugenia Marliani la è una donnina *sur le retour*... genere Balzac.

*Pao.* (*con ansietà che cerca nascondere*). Tu mi dicevi d'averla conosciuta in casa del proprietario del giornale, cui sei addetto come caricaturista ?

*Val.* Si.

*Pao.* Questo giornale è il *Mefistofele ?*

*Val.* Appunto.

*Pao.* Ancora una domanda. — Nella tua venuta qui c' entrerebbe per nulla la relazione che esiste tra la Marliani e il proprietario del tuo giornale ?

*Val.* C' entra per una metà, poichè il mio viaggio ha

due scopi. Primo, l' intimazione del pagameuto immediato di quattro associazioni scadute , pena la caricatura. (*si tasta il cranio*). Io credo d' averci il bernoccolo in cui sta di casa il mio quinto talento — quello dell' esattore.

*Pao.* Secondo ?

*Val.* Secondo, una lettera del principale alla signora in quistione. — Ora però mi spiegherai...

*Pao.* Non spiego nulla... Ti dico soltanto che , forse, ci rivedremo.

*Val.* A Milano ?

*Pao.* A Milano.

*Val.* Allora fa presto perchè vai a rischio di non trovarmi.

*Pao.* Tu abbandoni il giornale ?

*Val.* O il giornale abbandona me.

*Pao.* Non capisco.

*Val.* Entro il mese il *Mefistofele* sospende definitivamente le sue publicazioni. (*accortosi del turbamento di Paolo*) E adesso cos' hai ?... Sembra che ciò ti dispiaccia ?

*Pao.* Non è nulla.... un capogiro.... è passato. — Dicevi che il giornale sospende le pubblicazioni... Non era forse onesto ?

*Val.* Ingenuità primitiva !... Tu credi che l'onestà sia elemento di successo e condizione di vita nel giornalismo ?... Sogni , mio caro !... utopie di matricolino ! Ti ricordi i bei progetti che facevamo ?... Io era un povero diavolo di studente, senza padre nè madre, tirato su dalla carità d' uno zio, che forse — come tu dicevi — aveva scoperto su questa scatola d'osso la protuberanza del legulejo. Un giorno qualcuno mi disse di... *) io risposi che... e afferrato

*) Azione muta che significa mettere in ispalla il fucile e armarsi a combattere per l'indipendenza d'Italia.

il mio coraggio a due mani, mandai al diavolo Giustiniano. — Passarono cinque anni.... Come furono lunghi questi cinque anni!...

*Pao.* (*con malumore*). Sciocchezze! . . . Alla tua età, quando si ha cuore ed ingegno, disperare del suo avvenire è delitto.

*Val.* Paroloni da programma, mio caro! Tu ti addormenti tutte le sere cullato dal canto monotono dei grilli del tuo giardino. Parliamo sul serio: quali elementi d' avvenire potevano esserci in un par mio che aveva sciupato tre anni ad accender la pipa co' zibaldoni di legge e altri cinque a dimenticarli? Basta forse l'aversi ingollato una sessantina di romanzi tradotti per pretenderla a letterato? Cento poveri diavoli, al par di me, dopo un sogno color di rosa, si svegliarono intirizziti sul cattivo pagliericcio d'una camera ammobiliata. Tutte le mattine lasciavano la loro topaia con una speranza e vi rientravano la sera con un disinganno. Arrischiati sino alla temerità nel concepire un progetto, ma sforniti del talento pratico di attuarlo, si gittarono a frotte nel campo della letteratura e vi crearono l' *attualità.* Che cos'è l' attualità? — È l'invenzione degli organini di Barberia applicata alla letteratura. L'organino s'impadronisce a man salva d'un *motivo* in voga, e lo riproduce: buono o cattivo, una romanza di Verdi o una canzonaccia da taverna. . . poco importa — purché la novità attragga i passanti e faccia piovere i soldoni di rame nel cappello di questo mendicante legale, che s'insinua nelle vostre orecchie e le lacera, cercandovi la via più corta per giungere alla vostra borsa. L' *attualità*, nella letteratura contemporanea, è l' *exploitation...* (vedi gl' ipocriti! sfruttiamo l' idea e le rifiutiamo il diritto di cittadinanza nel vocabolario!) è l'*exploita-*

*tion* d' un idea , che ha la voga d' un' ora , d' un giorno, d' una settimana : buona o cattiva, la scoperta dello scienziato o il pettegolezzo del bellimbusto ; l' invenzione d' una nuova macchina o la composizione d' una nuova vernice... purchè l' idea stemperata in articoli, raddoppi i lettori del vostro giornale , o sminuzzata in capitoli , guarentisca lo smercio del vostro romanzo. Scrivere per vivere, farsi leggere perchè l'editore non vi scemi gli spiccioli del salario, suscitando le passioncelle del momento, tenendo in bilico l'attenzione del lettore sulla corda tesa d'una chiacchiera da salotto... galvanizzando il secolo che sbadiglia a dosi raddoppiate di letteratura-cantaride.., ecco lo scopo di tante intelligenze abortite, di cui io, Valentino Conti, o Conte Valentino sui manifesti , sono la più schietta personificazione.

*Pao.* (*atterrito*). Ma, Valentino... in nome di Dio! sei tu convinto di quanto hai detto ?... Credi tu veramente che un uomo di cuore e di mente... che volesse , ma che potesse... — guardami ! — io , Valentino !

*Val.* (*scuote sulla palma la cenere della pipa e lo fissa con attenzione*). Tu ?

*Pao.* Io !

*Val.* Aspetta. — Abbandoni senza rincrescimento la tua famiglia ?

*Pao.* Si.

*Val.* Perchè ?

*Pao.* Perchè mi s' impongono abitudini e idee , che non ho l' ipocrisia di fingere, nè la viltà d'abbracciare.

*Val.* Bene. Forse questa tua non è stoffa da raffazzonarne un letterato di *attualità*. Tenta.

*Pao.* (*gli stringe la mano*). Grazie, Valentino !

*Val.* Studiala però bene, sai, l' *attualità*, se la vuoi combattere con successo. Ami tu Shakspeare?

*Pao.* E me lo domandi?

*Val.* Oh sole! oh luna!... occhi luminosi del firmamento!... — Leggi i romanzi dell' abate Chiari... A Milano, nell' anno di grazia 1857, l'*attualità* è shaksperiana, (*entra Vittorina*).

*Pao.* Silenzio: ecco mia cugina.

## SCENA IV.

**Vittorina** e detti.

*Vit.* Mi si è promessa una sorpresa: credo la promessa un debito, e vi avverto che sono inesorabile creditrice.

*Pao.* Paga tu prima un debituccio arretrato, cugina mia. Hai veduto mio padre?

*Vit.* No: è occupato a scrivere. Fra poco però lo vedrò, e gli parlerò. — La sorpresa?

*Pao.* Non desideravi conoscere l' autore del romanzo *Milanesi e Provinciali?*

*Vit.* E così?

*Pao.* Te lo presento.

*Vit.* Voi, signore? (*Valentino s'inchina*). Non ve ne fo i miei complimenti.

*Val.* Non vi piace?... N' ero certo. È il mio primo genere... genere Koch. A Milano, due anni sono, ebbe un certo successo — successo d' una lira al volume e di due edizioni. La provincia, madamigella, non è abbastanza spregiudicata, perchè il genere vi sia apprezzato. Quando io lo scrissi, il romanzo alla Koch segnava la *hausse*. Il racconto storico ci avea descritto una società tutta in corazza. Dimostrare come dalla corazza questa società sia

venuta, mano mano, per via d' impercettibili sottrazioni, a trovarsi letteralmente in camicia, madamigella, era una rivelazione.

*Vit.* (*guardando dalla parte del cancello*). Perdonate se interrompo... Due signori si dirigono a questa volta... La signora Marliani!

*Pao.* Lei! (*corre ad aprire il cancello*) Voi qui, signora!

## SCENA V.

**Eugenia, Lorenzo** e detti.

*Eug.* Vi sorprende? (*saluta*) Madamigella!

*Vit.* (*ricambia il saluto con fredda civiltà*).

*Eug.* Signor Paolo, ho uua notizia, giuntami poco fa da Milano, a comunicarvi... Siete qui, signor Valentino!

*Val.* Compagno di viaggio della notizia che voi recate, l'ho deposta sana e salva nelle vostre mani, e sono corso a dare un abbraccio a nn mio condiscepolo di Pavia.

*Eug.* Se avessi potuto sospettare la vostra amicizia col signor Barni (*guarda Vittorina con significazione*) senz' ombra di mistero, vi avrei pregato di recapitar questa lettera...

*Vit.* Se la signora mi permette...

*Eug.* Madamigella può rimanere: è una lettera d'affari, e non ho che ad aggiungervi due parole.

*Vit.* Grazie, signora... Parmi d'aver udito la voce di mio zio... Permettete. (*fa per avviarsi alla diritta*).

*Pao.* (*piano alla cugina*). Vittorina, ciò che tu fai è più che una dimostrazione di antipatia — è una cattiva azione.

*Vit.* (*piano a Paolo con amarezza velata*). Ti preme

dunque molto questa signora... al punto di dimenticare che ho promesso d' intercedere dallo zio il permesso della tua partenza ?...

*Pao.* E vero... sono un pazzo. Va (*Vittorina esce*).

*Eug.* (*piano a Lorenzo*). Madamigella ci ha accolto con poco garbo.

*Lor.* (*piano ad Eugenia*). Sarà gelosa.

*Eug.* Di chi ?

*Lor.* Di voi.

*Eug.* Non credò.

*Val.* (*piano a Paolo*). L' idillio mi comincia a rasentare i confini del dramma sentimentale.

*Pao.* (*piano a Valentino*). Perchè ?

*Val.* Scommetto che la cuginetta è gelosa.

*Pao.* Di chi ?

*Val.* Diavolo ! della Marliani.

*Pao.* Neppur per sogno.

*Eug.* (*andando a sedersi a sinistra*) Quella lettera distrugge i vostri progetti.

*Pao.* Alcuni brani abbisognano di commento.

*Eug.* Sono incaricata di farlo a voce.

*Pao.* È un carattere indecifrabile... Questa parola, qui, per esempio... (*chiamando*) Valentino !

*Val.* Presente !

*Pao.* (*segnando una parola col dito*) Leggi qui se sei buono.

*Val.* Vediamo.

*Pao.* (*piano a Valentino*) Desidero di restar solo colla signora Eugenia.

*Val.* Ho capito.

*Pao.* Trovami tu un pretesto per allontanar quell'importuno.

*Val.* Dimmi il suo nome.

*Pao.* Lorenzo Masi.

*Val.* Lascia fare. (*presentandosi con galanteria alla*

*Marliani*) Mi è permesso di chiedere alla signora come le piacquero le sue peregrinazioni estive?

*Eug.* Non troppo, a dir vero, per la poca amenità del paese. Ebbi però il compenso della compagnia di alcuni amici affezionati, fra cui il signor Masi, che o il piacer[illegible] di presentarvi.

*Val.* (*fissando [illegible]renzo con sorpresa*) Masi?... Lorenzo Masi?

*Lor.* Sì, o signore.

*Val.* Oh diavolo!... Ma noi ci conosciamo... Fissatemi bene... Eh?

*Lor.* Che cosa?

*Val.* Non vi sovviene d'avermi veduto altra volta?

*Lor.* Non mi pare.

*Val.* Due anni sono? la notte del sabbato grasso?... una donna in maschera?... sola?...

*Lor.* Signore, io non so...

*Val.* Perdono, signora: certi schiarimenti non si chieggono che a tu per tu... e mai in presenza delle signore. (*prende il braccio di Lorenzo e fa per trarlo in disparte*) Però posso provarvi...

*Eug.* (*ridendo*) Via, Lorenzo, siate compiacente: se il signore insiste, è segno che ha ragioni abbastanza forti per persuadervi.

*Val.* Certamente: a meno che non mi si provi l'*alibi*... Credete a me, Signor Masi è un aneddoto tenebroso della vostra vita che avete, senza alcun dubbio, dimenticato. (*trae seco Lorenzo ed escono dalla sinistra*).

## SCENA VI.

**Eugenia** e **Paolo**.

*Eug.* Cosa dite di quest'inaspettato riconoscimento?

*Pao.* E uno stratagemma per restar soli.

*Eug.* (*si alza*) L'ho sospettato. È stato però eseguito con bastante disinvoltura. D'altra parte, Lnrenzo è così buono!... egli si è allontanato col vostro amico per compiacermi.

*Pao.* (*con dispiacere velato*) Non so perchè... ma sembra che cogliate il minimo pretesto per farne eternamente l'elogio alla mia presenza. E poi, in amore si può essere compiacenti... ma sempre entro i limiti del buonsenso... Il signor Masi li varca spesso.

*Eug.* Credete che mi ami?

*Pao.* Non ve l'ha mai detto?

*Eug.* Oh, mio Dio, sì... Ma se noi altre donne dovessimo credere a tutti quelli che dicono d' amarci....

*Pao.* Sareste imbarazzate nella scelta dei vostri amanti.

*Eug.* Se ne fanno già abbastanza dei gelosi...

*Pao.* Quest'allusione la spediremo all'indirizzo di mia cugina. Se accennate alla sua fredda e quasi sgarbata accoglienza di poco fa, vi prego di compatirla.

*Eug.* Signor Paolo, parliamoci francamente: non vi sono antecedenti nella vostra vita che giustifichino il suo contegno?

*Pao.* Ripeterò la domanda che mi avete fatta poc'anzi. Voi dunque credete che Vittorina mi ami?

*Eug.* Ne sono certa.

*Pao.* Come io sono certo che il signor Masi vi adora.

*Eug.* E ne concludete?

*Pao.* Ne concludo che se il signor Masi fosse geloso di voi, che non lo ricambiate, avreste tutto il dirittò di riderne... quando non foste indulgente abbastanza per compatirlo.

*Eug.* Ci troviamo dunque nella medesima posizione?

*Pao.* Precisamente. E poi... mia cugina è gelosa, sì... è gelosa di voi come lo è mio padre che non vi conosce; è gelosa di voi come lo sarebbe di qua-

lunque altro... come lo sarebbe di Valentino.—Non ridete. — Non è la donna che si teme in voi, ma l'ente collettivo di cui siete una frazione, un atomo; non è la persona — è l'idea. Dietro l'individuo essi veggono una classe... una società intera ch'essi nè conoscono, nè comprendono, e che guardano spauriti coll'invincibile ribrezzo che suscita l'ignoto nel cuore umano. Per mio padre e per mia cugina voi rappresentate la capitale — Milano che sfoggia le sue antitesi di attrattive, di lusinghe e di godimenti in faccia a una piccola città di provincia, che si fa più squallida pel confronto. Essi conoscono tutto lo svantaggio del contrapposto; essi non mi credono abbastanza eroe per turarmi le orecchie con pallottole di cera, come lo scaltro Ulisse, e sfuggire incolume al cauto affascinatore delle sirene.

*Eug.* Difatti — non ve l' ho mai detto — ma l'unica volta ch' ebbi il piacere di trovarmi casualmente con vostro padre, mi accorsi ch'egli non vedeva di buon occhio le vostre frequenti visite a casa mia. Sospettava forse..,

*Pao.* Di che?... di ciò che non ha mai esistito che nella mia immaginazione... e mi rese forse ridicolo agli occhi vostri? Eugenia, a che giova illudermi con una speranza, che non vedrò mai realizzata? Voi non mi amate!

*Eug.* (*fa per rispondere, ma si trattiene*) Parliamo di ciò che importa. — Avete letto come si risponde alla mia proposta?

*Pao.* Sì. Il *Mefistofele* sospende le pubblicazioni entro il mese. Speravo di poter collaborare al giornale e di valermene d'appoggio nel mio esordire (*restituisce la lettera*). A ogni modo, ve ne son grato.

*Eug.* Rinunziate ai vostri progetti?

*Pao.* Non ebbi mai così fermo il proposito di attuarli.

*Eug.* Paolo, parlo a voi come ad un fratello che amassi molto. Pensate a vostro padre ch'è vecchio... e vi ama... Badate che le pure e feconde gioie della famiglia non si rinnegano impunemente!

*Pao.* Mio padre... lo conosco... si darà pace; la mia famiglia è qui (*accenna la fronte*) nelle creazioni che sgorgheranno dal mio pensiero. Non mi fate altre domande... non mi date consigli leali, ma inutili—ve ne prego. Ciò che voi potreste dirmi, contestarmi, rimproverarmi, io l' ho detto, contestato e rimproverato a me stesso le mille volte. Ho discusso il programma della vita nuova come un generale il suo piano strategico alla vigilia d' una battaglia. Si vinca o si perda, purchè possa battermi. Anche Waterloo dovette avere le sue emozioni per il coscritto. Siate però certa che, se cado nel primo scontro, non troveranno nè una carica nel mio fucile, nè una cartuccia nella mia giberna.

*Eug.* Vi conosco troppo per dubitarne. Voi siete una di quelle nature forti e coraggiose a cui gli ostacoli servono d'incitamento; che hanno bisogno dell'amore per credere, dell' azione per vivere, della lotta per ritemprarsi. — Quando partite?

*Pao.* Oggi.

*Eug.* Insieme allora.

*Pao.* Ritornate a Milano?

*Eug.* Rispondo con un'altra domanda: Verrete a trovarmi?

*Pao.* (*con significazione*) A che pro?

*Eug.* (*gli tende la mano sorridendo*) Venite!

## SCENA VII.

**Valentino, Lorenzo** e detti.

*Val.* Alto là! se è un trattato di pace, io e il signor Masi serviremo da testimoni.

*Pao.* Neutralità armata, mio caro.

*Val.* Vale a dire, equilibrio perfetto fra le due potenze. Attenti al bilico e ai pesi falsi.

*Eug.* (*ridendo*) Fu provato l'*alibi?*

*Val.* Provatissimo. L'equivoco nacque dallo scambio di due consonanti. Il mio compagno del sabato grasso si chiamava Lorenzo Pasi e non Masi. Del resto il signore provò con una forza di raziocinio che gli fa onore, qualmente — la fatal notte — che vi ho accennato, si trovasse in casa d' una sua zia materna, e si divertisse ai giochi innocenti con sua cugina.

*Lor.* Ma, signore...

*Val.* Non avete detto innocenti? Ritiro l'aggettivo, e lascio che l'onorevole preopinante vi sostituisca un emendamento.

*Eug.* Siete il più grazioso originale che mi conosca. Spero di poter godere più a lungo della vostra compagnia. A quanto mi scrisse il Masi, voi non vi trattenete qui che due ore. Io parto col convoglio di mezzogiorno.

*Val.* È il mio. (*a Paolo*) Tu ci accompagni?

*Pao.* Si.

*Val.* Sono le undici... manca un'ora.

*Eug.* (*prende il braccio di Lorenzo*) A rivederci dunque.

*Val.* Un momento. Lascio qui la mia sacca (*la posa sul tavolino*). Fra una mezz'ora ritorno... il tempo appena che si richiede per esigere quattro trime-

stri scaduti, o schizzare il profilo di quattro caricature.

*Allons donc, madame!* (*escono dal cancello*).

## SCENA VIII.

### Paolo, indi Gaudenzio.

*Pao.* Vittorina non ritorna!.... è segno che ha veduto mio padre e che gli ha parlato. Che le risponderà?.... Lo prevedo. Qualunque sia il resultato di questo colloquio, la mia risoluzione è già presa.... partirò.... A ogni modo, non so perchè.... Aspettiamo. (*Prende il libro che leggeva prima e siede sotto il pergolato; ma scorsene appena poche linee, getta il libro e si alza smanioso*). Leggo senza capire. Il mio pensiero è là (*accenna la casa*). Conosco mio padre... vorrà parlarmi... Via, Paolo, confessa d'essere stato uno sciocco.... Maturare per tre mesi interi un progetto.... aspettare il momento propizio di un'evasione.... e tutto ciò perchè? per provocare una discussione, in cui ho tutto a perdere, e nulla... o quasi nulla a guadagnare. Sapessi almeno da Vittorina... (*entra Gaudenzio*) Ecco mio padre... Solo!.. Il duello sarà più accanito.... Vedrò di tenermi sulle difensive (*siede dove era prima, e ripiglia il libro*).

*Gau.* (*passa una o due volte davanti a Paolo con aria accigliata, senza proferir parola; indi con tuono secco* Quando avrai finito di leggere mi avvertirai.

*Pao.* (*chiude il libro e si alza*). Ho finito.

*Gau.* Tua cugina mi disse che vuoi dividerti dalla tua famiglia, È un partito preso da lungo tempo?

*Pao.* (*con risoluzione.*) Si, padre mio.

*Gau.* Hai pensato alle conseguenze che potrebbe avere?

*Pao.* Vi ho pensato.

*Gau.* Non manca quindi che la pura formalità della mia sanzione?

*Pao.* Null'altro.

*Gau.* Acconsento.

*Pao.* (*con trasporto*). Voi, padre mio!....

*Gau scostandosi con freddezza*). Trasporti inutili, mio caro. Io non sono un *papà* di commedia. Se avessi potuto oppormi non avrei minacciato ma agito. La mia condotta d'oggi è la conclusione d'un ragionamento d'ieri. Le mie osservazioni su te datano da qualche mese. Mi sono accorto del disordine de' tuoi studii, del disgusto con cui ti accingevi a tutto ciò ch'è pratico, utile, positivo; ho indagato la tua tendenza alla vita astratta, alla vita ideale..... quando commentavi i paragrafi del codice colle utopie sociali della Sand e di Lamennais. Sapevo bene che, con un carattere come il tuo una viva opposizione da parte mia, più che freno, ti sarebbe valsa d'incitamento. Tutt'al più, avrei potuto ottenere una dilazione: ciò che si fa oggi si sarebbe fatto domani... E perchè domani e non oggi?... Qual è il medico che vorrebbe differire la crisi, se nella crisi fosse la guarigione?

*Pao.* Mi credete dunque molto ammalato?

*Gau.* Molto. Tu hai la malattia delle idee e del paese in un tempo, in cui l'idea non ha valore che pel fatto compiuto che rappresenta; in cui il paese si definisce — quel punto geografico, in cui la teoria del possibile e del tornaconto può avere più estesa e più facile l'applicazione.

*Pao.* La vostra difinizione poteva esser vera cinquant'anni fa, padre mio.

*Gau.* Come lo è adesso.... come lo sara cinquant'anni dopo..., finchè le azione umane avranno un limite

di generosità e di schiettezza.... non mai al di là dell'utile proprio e del benessere personale.

*Pao.* Ma questa è la logica fredda e brutale dell'egoismo!

*Gau.* (*scrollando le spalle*) Parole!

*Pao.* Dovrò dunque credere che all'epoca vostra il disinteresse o l'abnegazione fossero virtù sconosciute?

*Gau.* Anzi erano conosciutissime. Illusi come te, ce ne furono, ce ne sono, e ce ne saranno. Il libro dell'esperienza è più voluminoso che tu non creda: ogni generazione che passa vi scrive al margine un disinganno. Quanto a noi, vecchi e giovani, uomini del nostro secolo, non facciamo che postillarlo.

*Pao.* A ventisei anni avete ragionato così?

*Gau.* A ventisei anni come a trenta; a trenta come a cinquanta — sempre. A ventisei anni avevo un padre ed una madre, vecchi e cagionevoli, da mantenere coi frutti del mio lavoro; a trenta una moglie da guidar nella vita col conforto del mio amore e colla sagacia dei miei consigli; a cinquanta un'orfana da proteggere e un figlio a cui poter dire:— Mi sono io ingannato? — Giovane o vecchio, ho approfittato dell'esperienza degli altri e ne ho fatto una difesa, una sorgente di benessere per la mia famiglia.... (*commovendosi*) La mia famiglia, capisci? No: tu non la comprendi questa parola.... Tu non l'hai mai amata la tua famiglia!

*Pao.* No, la famiglia, come voi la intendete, io non la comprendo, padre mio: ciò ch'essa esige da me è al disopra delle mie forze; io posso darle se essa lo vuole, il mio lavoro di tutti i giorni, ma giammai sagrificarle la mia dignità, il mio entusiasmo, le mie speranze. A che pro sviluppare con un corso di studii inutili la mia ragione?.... perche dischiu-

dere davanti a me un interminato orizzonte, dove il pensiero si agita irrequieto, affannandosi senza posa dietro un problema, di cui più tardi gli doveva venir vietata la soluzione?... Mi dovevate mettere in mano la vanga del contadino, e dirmi: Smovi la tua zolla e non levar mai la fronte al firmamento che ti sovrasta per cercarvi il segreto della tua esistenza. Ogni minuto che tu perdi a leggere nello spazio.... a sognare; ogni grano che tu lasci cader sul sasso; ogni filo d'erba parassita che tu non sterpi, è una spiga, un manipolo di meno nel tuo raccolto... un pane che tu rubi alla tua famimiglia. — Ecco cosa dovevate dirmi, padre mio!... dovevate educarmi in modo che il mio cuore non si rivoltasse contro l'ingiustizia; ch'esso non avesse palpiti che per l'utile e gli posponesse freddamente il vero e l'onesto: senza fremere... senza raccapricciare. Voi dite che io non amo la mia famiglia.., ma posso io per lei confinarmi nel fondo dimenticato d'una provincia?... logorare la mente mia con lavori ingrati?... adulare uomini che disprezzo?... passarmi una mano sulla fronte e dire: Il passato non esiste più? posare una mano sul mio cuore e soggiungere: Esso non batte piu che per il presente.... il presente che bisogna assicurarsi a tutti i costi, anche al prezzo d'una vita.... perchè il presente è la famiglia... e la famiglia é tutto; perchè bisogna vivere... perchè bisogna far vivere.., Ma ditelo voi, padre mio?... posso io farlo?

*Gau.* Non rispondo — propongo un problema: — Data una società frivola e materiale come la presente; supposto un giovane del tuo pensare che l'attacchi di fronte lealmente — perchè tu sei leale; — coraggiosamente — perchè tu sei forte e animoso — quale sarà il risultato di questa lotta?

*Pao.* La soddisfazione di un dovere compiuto, padre mio.

*Gau.* La risposta me la darai tu stesso quando, dopo un anno di prova, ci rivedremo per la prima volta.

*Pao.* E non prima?

*Gau.* Non prima.

## SCENA IX.

### **Vittorina** e detti

*Vit.* (*Che avrà udite le parole del dialogo*) Fateci una piccola aggiunta, mio zio: — A meno che alla cugina Vittorina non venga il desiderio di rivedere il cugino Paolo dopo il primo mese,

*Gau.* Sarà l' unico desiderio della cugina Vittorina che avrò il dispiacere di non veder soddisfatto. — (*a Paolo*) Ho saputo che parti oggi: col convoglio del mezzoggiorno forse? (*Paolo accenna di si*) Mancano venti minuti. — Ancora due parole. Approfitto della tua andata a Milano per esigere un vecchio conto di cinquecento lire. Troverai in questo portafogli i titoli che lo comprovano.

*Pao.* Sarà mia cura di spedirvele appena giunto.

*Gau.* Che cosa?

*Pao.* Le cinquecento lire.

*Gau.* Tientele che sarà meglio: a qualche cosa serviranno. — Passando nella tua camera, ho veduto che avevi fatto la tua valigia; Pel rimanente mi manderai il tuo indirizzo. Ora va. Dopo un anno ripiglieremo la discussione. (*Paolo esce*).

## SCENA X.

### Gaudenzio e Vittorina

*Gau.* Sei contenta?

*Vit.* No, zio: dovevate parlargli con più dolcezza.

*Gau.* Dovevo ridere?... dovevo dirgli: Tu mi laceri il cuore... ma ne ho piacere. *(con espansione dolorosa)* Son ventisei anni di cure, sai?... ventisei anni di speranza e d' amore cancellati con questa parola: — Parto! — E l' amavo... l' amavo come...

*Vit.* Come l' amate sempre.

*Gau.* (*passa una mano sugli occhi e dice bruscamente*) Come non lo amo più.

*Vit.* (*turandogli la bocca con vezzo*) Zitto! Vien gente (*entra Valentino*) Il signor Valentino!

## SCENA XI

### Valentino e detti indi Paolo.

*Val.* (*entra correndo*) Perdono, se disturbo... Ho lasciato quì la mia borsa (*eutra Gaudenzio*) Signore! (*a Vittoria*) Dove è andato vostro cugino, madamigella?

*Pao.* (*dalla sinistra con valigia*) Eccomi.

*Val.* (*fra sè*) Scena ultima.— Benedizione finale con lacrime analoghe alla situazione.

*Pao.* (*baciando in froate la cugina*) Vittorina noi ci rivredremo. (*avvicinandosi a Gaudenzio*) Padre mio!

*Gau.* (*additando Valentino*) Sei aspettato. (*saluta freddamente colla mano*) Addio dunque. (*prende il braccio di Vittorina*) Andiamo.

*Vit.* (*piano a Gaudenzio nell' arrivarsi*) Cattivo!... voi non amate nè me, uè lui... nè nessuno!

*Gau.* (*si volta commosso, e stendendo le braccia al figlio che vi si precipita*) Non addio, sai ?... a rivederci.

FINE DEL PRIMO ATTO

---

# ATTO SECONDO

Sei mesi dopo. — Studio di Paolo, rischiarato da una finestra laterale a sinistra. — Uscio d'ingresso nel mezzo, e un altro alla dritta, in faccia alla finestra, che resta chiuso. —Libri e carte sossapra, parte negli scaffali e parte sullo scrittoio. — Un cassettone aperto, e alcuni abiti gettati a casaccio sulle scanne. Il tutto nel massimo disordine.

## SCENA PRIMA.

### Eugenio e Lorenzo.

*Eugenio leva gli abiti dalle scranne, li piega e li rimette nel cassettone. Lorenzo è in piedi ed osserva i titoli dei libri che stanno a rifascio sullo crittoio.*

*Lor.* Dunque vi siete rappattumati ?

*Eug.* È già la terza volta che mi fate la stessa domanda !

*Lor.* Perchè per tre volte, pensando al disordine di questa stanza, ho chiesto a me stesso quali saranno state le cause di questa rottura, se così visibili ne sono le conseguenze.

*Eug.* Siete poco preciso nei nomi. La rottura a cui voi accennate, lascia supporre un legame.

*Lor.* (*sorride con malizia*) Supporlo soltanto ?

*Eug.* Crederlo dunque? — Tanto peggio: l'inesattezza della parola si fa più grave. Ecco qui: voi occupate ad un terzo piano due piccole camere ammobiliate...

*Lor.* É una supposizione... perchè io abito in casa mia...

*Eug.* Orgoglio da possidente! Voi dite: io abito in casa mia, colla stessa compiacenza con cui Paolo, sfogliando il libro che avete in mano, può dire: queste pagine le ho scritte io. Vi è un compenso a tutto nel mondo.

*Lor.* Lascio passare l'epigramma, e m'attengo alla supposizione. Io dunque sgombro. Rafforziamo l'ipotesi: le due camere sono queste, io sono Paolo, e voi... siete voi, cioè, la padrona. Io vi conobbi... per caso, in campagna; per caso feci il viaggio con voi... nello stesso vagone; mi faceste l'offerta di due camere in casa vostra — accettai. Sin qui il mondo non può dir nulla... le apparenze furono rispettate. — Passano sei mesi — Un giorno, alzatomi di buon mattino, mi accorgo che la stanza dove lavoro non è ben rischiarata; che quella da letto è umida; che il camino fa fumo... insomma, adduco uno dei mille pretesti da inquilino, e sgombro. Il mondo che crede ai pretesti, quando sono buoni, dice: ha sgombrato. Passano tre giorni. La mattina del terzo, il vicino che sta rimpetto, scorge me, Paolo Barni, alla finestra della camera da cui ho sloggiato; il portinaio, che mi sà partito, mi vede ritornare seguito da un facchino coi miei bauli... Chiedete ora al vicino che sogghigna e al portinaio che brontola se è ammissibile la vostra supposizione.

*Eug.* (*che nel frattempo ha messo a posto i libri dello scrittoio*) Non vi fo il torto di credere che le vostre deduzioni si assomiglino a quelle di simil gente.

*Lor.* E ve ne ringrazio. Le mie deduzioni non sono meno vere, ma più generose. Come credete di poter celare una relazione, a cui si trovano le allusioni persino nei libri che Paolo scrive, e di cui si compiace... come io d' esser ricco e di possedere un appartamento? (*apre il libro che aveva in mano*) Sentite. (*legge*) « Lettera prima. — A Giulia. — Gelosa « come un' amante, esigente come una moglie, bron- « tolona come una vecchia zia... una donna che, tut- « t' al più, potreste rispettare come una madre — « ecco colei che ha idealizzato Balzac! Esser pro- « blematico, che riduce l' amore a una operazione « di banca, e conserva nel cuore una specie di libro « maestro per notarvi le scadenze e gli sconti » (*ripone il libro*) Io non credo che il sig. Barni pensasse a voi nel delineare la vedova del suo romanzo... Se ciò fosse, Giulia potrebbe avere un'esistenza tutt' altro che immaginaria, e la sua corrispondenza ritoccata nell' ortografia e nella frase, formerebbe uno di quei libri di letteratura realista, che hanno in giornata un successo di scandalo e di danaro.— Concludiamo: voi amate Paolo? — Sì. Ne siete riamata? — No. Non è una supposizione la mia, è una certezza *(ironico)*. Per possidente che io mi sia, non mi manca un certo qual talento di osservazione. Qui tutto è pieno d' una donna... e questa donna non siete voi; non la vedete, ma la sentite.. nella disposizione dei mobili, nella scelta come nel colore degli abiti... quasi nell' ambiente che respirate. Ho notato tre cravatte dello stesso colore, un grigio-perla delicatissimo. Quando la moda non li prescrive, questi colori si chiamano di affezione.— Un'altra prova. Voi credete d'aver messo bene in assetto i libri che stavano a rifascio sullo scrittoio. Dove avete cacciato *La dame aux perles?*

*Eug. (levando di sotto ai libri che ha disposto sullo scrittoio un elegante volume legato in marocchino verde con filetti dorati)* Eccolo,

*Lor.* Osservate la splendida legatura... Qua una *Divina Commedia* coi margini lardellati di commenti a penna e la sua povera vesticciuola di carta grigia. ( *apre il libro che ha in mano alla prima pagina).* E anche questo ha un commento a penna— il solo che si possa fare in un libro simile, allorchè nell'autopsia d' una passione morta si scopre la traccia di un sentimento che vive e si agita nel cuor nostro. *C' est l'histoire de mon âme,* — E più sottoscritto parimenti a penna...ma non dalla stessa mano *(legge) Peut-être!* — sottoscritto : *(legge) Delphina* É un dubbio sull' osservazione di Paolo... il dubbio d' una donna che non ama ancora, ma che amerà; perchè quando una donna dubita, benchè scherzando, della passione d' un uomo, essa chiede indirettamente una prova che non le verrà rifiutata. — Rimettiamo il libro allo stesso posto; vedremo se Paolo ve lo lascerà. — Che ne dite delle mie osservozioni?

*Eug. ( dissimulando il suo turbamento)* Sono ingegnose.

*Lor.* E anche vere.

*Eug.* Può darsi. A ogni modo, credo che la loro applicazione non mi riguardi. Io non amo Paolo *(Lorenzo sorride*), se lo amassi, ciò non sarebbe che colla certezza d'esserne ricambiata. Il solo dubbio di venir posposta ad un' altra, m' indurebbe a cercare una prova in lui stesso, più che negli oggetti che lo circondano, come poc' anzi voi avete fatto. Rinvenuta la prova... una di quelle prove che s' indovinano coll' anima prima che l'occhio ne autentichi l' esistenza... per dolorosa che la mi fosse, io non esiterei a pronunziare la parola *separazione.*

*Lor.* E questa prova non fu scoperta?

*Eug.* No — perchè non fu cercata. Se amassi Paolo come voi dite, ne sarei riamata; essendolo, non terrei celata come un delitto d'interesse una passione, che io credo santa allorchè non serve a mire di calcolo e d'interesse. Io sono vedova, quindi libera; padrona di me e delle mie azioni. Il mondo, dite voi — cioè gli oziosi e i maligni — cercano lo scandalo del mio amore persino nelle pagine d'un romanzo ma gli oziosi e i maligni cercano scandolo dappertutto, eccetto che dov'è... in casa loro. Non m'illudo nè sulla sua età nè sulle mie attrattive; ma se posso esser gelosa come un'amante, non credo di meritarmi con ciò la disgrazia d'esser rispettata come una madre, perchè a trentadue anni ama un giovinotto che ne ha ventiquattro. Vi prego quindi di non compiangermi inutilmente. V'ha un sentimento a cui preferisco l'odio o il disprezzo — la compassione (*stendendogli la mano*). Se mi siete amico, Lorenzo, ve ne prego.

*Lor.* Lo sono, e lo proverò.

*Eug.* Vien gente. (*entra Valentino*) Silenzio avanti a lui. (*siede sul sofà di sinistra e sfoglia un album con distrazione*)

## SCENA II.

**Valentino** e detti.

*Val.* (*entrando saluta Lorenzo, indi porge la mano ad Eugenia che gli dà la sua con freddezza*) Come state?

*Eug.* Bene, e voi?

*Val.* Come un povero fiore che volge al sole l'assetata corolla, aspettando una stilla di rugiada che

lo ravvivi.—(*con brio*) Faccio San Michele *), sapete?, gli è un santo che ricorre spesso nel mio calendario. Figuratevi che in sei mesi è la quinta volta che cambio casa. Stavolta ho trasportato i miei Penati in un bugigattolo d' un quinto piano, che ha una magnifica prospettiva di tetti — l' azzurro interminato del cielo — e un battaglione di camini che fumano sul pomeriggio, come per ricordarmi che l' uomo è un animale che pensa... e che desina, — Paolo non è in casa?

*Eug.* È uscito col giovane del tipografo; credo lo chiamassero pel giornale.

*Val.* Se non vi dispiace, l'aspetterò. Vorrei fargli leggere uno scarabocchio fisiologico sugl' innamorati. (*chinandosi sulla spalliera del sofà*) Signora Eugenia, sapreste darmi una definizione dell'amore?

*Eug.* (*leggendo sull'album*) «E la rimembranza d'una altra vita ». La definizione è di Paolo — osservate: (*mostra l'album*).

*Val.* È troppo vaga ed aerea; io amo le definizioni palpabili. Sapete come ho definito la donna in un romanzo, che non ho pubblicato, ma che farà gran chiasso per arditezza d'immagini e di concetto!.... Credo d'averne appunto le bozze in saccoccia. (*spiega alcuni foglietti stampati*) Sentite (*legge*) « Oh la « donna!... fiamma fosforescente... granello piccante « di senape sotto candido strato di burro fresco; « bipede ragno che sugge il sangue del cuore alle « mosche umane, dopo averle imprigionate entro « una rete di terreni sguardi e di procaci sorrisi; « stilla fangosa, gocciata dalla feccia del vaso di « Pandora in grembo a una vergine nube, che fe- « condò la saetta... Oh, la donna! al deserto convien

* *Il 4 Maggio* di Milano.

« riparare prima che un essere mostruoso di questa « specie, sgusciato dall'uovo d'una farfalla, mediante « un bagno marina di lacrime di coccodrillo, vi af- « fascini coi suoi vezzi, vi asciughi le tasche e vi « uccida ». (*riponendo i foglietti*) Che ve ne pare?

*Eug.* Mi sembra strano.

*Val.* Stranissimo: stile da capo-lavoro; bisogna avvezzarvi l'orecchio come alle cannonate. È l'attualità più recente: Shakspeare in manica di camicia, genere di contraffazione e avariato, ma che sostiene il prezzo in commercio, grazie alla nessuna concorrenza delle manifatture nazionali. (*vien picchiato all'uscio di mezzo*) Chi è là?

## SCENA III.

I precedenti, indi **Celeste** ed **Agesilao.**

*Age* (*di dentro*) Si può salutare il mio illustre amico senza timore di disturbarlo?

*Val.* A proposito di manifatture nazionali, ecco qui il signor Cenci che vorrà declamarci qualche nuovo sonetto petrarchesco della sua metà: egli ne ha soppannate letteralmente le quattro tasche laterali del suo soprabito (*spalancando i battenti dell'uscio*) Avanti, simpaticissimo Agesilao! (*saluta Celeste ch'entra precedendo il marito*) Madama (*infilando il suo braccio in quello di Agesilao*) Si parlava appunto della famosa quartina: (*declama*)

Breve il piè, sen di neve, il crin corvino...

*Age.* (*declamando*).

Occhio che parla, mano che innamora...

Inezie, mio caro... sentirete... Anzi devo averlo qui... (*fruga in una sacoccia laterale*) certamente. (*spiega*

*un foglietto manoscritto)* Ascoltate: *(legge piano gesticolando).*

*Cel. (che nel frattempo è andata a sedersi sul sofà presso Eugenia)* Come stai?

*Eug.* Benissimo, e tu?

*Cel.* Coi miei soliti nervi... del resto bene. *(a Lorenzo)* Signor Masi, avete gran conti da rendere.

*Lor.* (*chinandosi sul sofà*) Perchè, signora?

*Cel.* (*dandogli la mano con civetteria*) Cattivo: gli è più d'un mese che non vi lasciate vedere.

*Lor.* Vi dirò!... (*parla piano con Celeste ed Eugenia*)

*Val.* (*ad Agesilao, che nel frattempo ha finito di declamare*) Sorprendente... Quell'allusione a Beatrice Cenci è stupenda. Voi dunque credete discenderne... di traverso?

*Age* Di traverso o direttamente, in verità, non saprei É però provato che i Cenci... a un dipresso, sono diffusissimi. Cenci ne trovate a Firenze, a Milano, a Torino....

*Val.* Come dappertutto. I cenci sono cosmopoliti,

*Age.* Io credo che datino dal medio evo.

*Val.* O da un po' più in là. Stando alle carte che accennano alla primitiva foglia di fico come ad una *toilette* provvisoria, i cenci dovrebbero essere antidiluviani.

*Age.* Venendo poi alla seconda allusione del sonetto, sul proposito del celebre Spartano di cui sono l'omonimo, bisognerebbe risalire all'epoca delle republiche greche..

*Val.* (*sciogliendosi da Agesilao*) Il viaggio è troppo lungo . . . . lo faremo con più comodo un'altra volta.

*Lor.* (*rispondendo a Celeste*) Certamente.

*Val. ad* (*Agesilao*) Anche il signor Masi è del mio parere.

*Lor.* (*staccandosi dal sofà*) Su che?... perchè vi confesso che non ho sentito.

*Val.* Si tratta d' una discendenza greca, che minaccia d' aggiungere un gruppo alla gran matassa. Il signor Agesilao crede e sostiene che i Turchi lo hanno rovinato.

*Lor.* Oh questa è bella !... In che modo?

*Val.* Incendiando gli archivii di Corinto, dov'è probabile si trovasse l' albero genealogico della sua famiglia. (*si avvicina al sofà e saluta Celeste*) M'inchino alla decima Musa (*parla piano con Celeste ed Eugenia*).

*Lor.* (*passando il suo braccio in quello di Agesilao*) Badate, signore, che se la quistione orientale si complica un' altra volta voi somministrerete a qualche nuovo *Fils Naturel* i mezzi di procacciarsi un nome e una posizione (*siedono uno a fianco dell' altro rimpetto al sofa e parlano sotto voce*).

*Cel.* (*a Valentino ridendo*) Oh ! questa poi non me la date ad intendere... Voi pensate al suicidio?... ma se siete il più caro matto che mi conosca!...

*Val.* Gaiezza d' apparato, signora. Dietro questa maschera color di rosa, sempre sorridente, si agita l' anima cupa di Werther e di Saint - Preux Io sono uno di quegli esseri byroniani, che hanno il marchio della fatalità sulla fronte... (non si vede, ma il marchio c'è) predestinati fin dalla culla ad aver *gratis* un cenno necrologico sulla Gazzetta. — *(con brio)* Parliamo di cose allegre. E vero che ci preparate una *soirée dansante* pel prossimo martedì?

*Cel.* Oh, mio Dio! una vera inezia. Si ballerà... si giocherà... si farà un po' di tutto, ma alla buona... in famiglia.

*Val.* M' inviterete?

*Cel.* Si domanda... A meno che la vostra monomania di suicido... *(ride)*

*Val.* Anzi... un suicidio dopo il ballo!... L' idea è deliziosa. Sarei certo che qualche pittor di genere mi spedirebbe a. posteri per la strada postale d'un committente. Vi sono Cresl evangelici che, vivi, ci rifiutano cinque franchi, è, morti, ne danno mille pel gusto artistico di vederci—come una bestia rara — attaccati a un chiodo del gabinetto — Permettete *(siede allo scrittoio: leva una matita e disegna).*

*Eug.* Cosa fate?

*Val.* Schizzo una caricatura. *(disegna)*

*Cel.* Restiamo intese: tu mi prometti di non mancare?

*Eug.* Verrà anche Paolo?

*Cel.* S' intende. Non lo sai? ieri è stato da me dalle dieci sino a mezzogiorno. Se l'avessi visto con che compiacenza ha accettato!... Quel caro signor Paolo com'è gentile!... Immaginati: ero giunta all' ultima scena d'una commediola in un atto; e non trovavo uno scioglimento che mi piacesse...

*Val.* *(disegnando)* Madama scrive una commedia?

*Cel.* Non lo sapevate?... *La Vernice.* L' argomento e la sceneggiatura sono del signor Barni; io non ci ho messo che le parole. Inoltre, egli mi ha promesso di farci un prologo all' uso antico. Anzi, ho portato con me il manoscritto, che ti prego di consegnargli *(leva dalla saccoccia un rotolo legato con un nastro color di rosa e lo dà a Eugenia).*

*Val.* La fate rappresentare?

*Cel.* Non so ancora.

*Val.* Fatelo: è profondamente sentito il bisogno d'una *restauratrice.*

*Cel.* *(sorridendo)* Credete che piacerà?

*Val.* Salvo i casi in cui non piaccia, deve piacere sicuramente.

*Cel. (ironico)* Sempre spiritoso! *(fra se)* Il villano (*a Eugenia*) Come ti dissi, il signor Barni accettò l'invito alla mia piccola festa di martedì... gli parlai anzi di te, e mi rispose che non avrebbe potuto accompagnarti... *(abbassa la voce)* così... perchè non si dica... per non dar credito a certe ciarle... tu mi capisci?

*Eug. (con vivacità)* Si ciarla di me... e a qual proposito?

*Cel.* Pettegolezzi, sai. . . . sul proposito che abita la stessa casa, e che vi hanno veduti insieme al passeggio, l'uno a braccio dell' altro, come due congiunti. Non ci abbadare. Come se tu non fossi vedova e libera dei fatti tuoi... o dovessi porre un cartello all'uscio di casa con questo avviso. — Pel prossimo san Michele. — Due camere ammobiliate. — Non si affitta che a sessagenarii. (*ride)* Ah! ah! sarebbe curiosa!

*Eug. (agitata)* Ma Paolo però teme queste ciarle! egli ha paura d' accompagnarmi...

*Cel.* Per non compromettertì, si sa bene. D'altra parte bisogna compatirlo... non conosce Milano. Pare un uomo di mondo, ma a osservarlo bene, sotto la vernice dell' uomo spregiudicato ci si vede sempre il piccolo provinciale. Figurati che l' altro giorno — parlo di due settimane fa — entrando nel mio salotto, con quel far suo da sventato che piace tanto quand' è spontaneo, vi trovò casualmente la San Fiorenzo... Tu la conosci la San Fiorenzo...

*Eug. (con ansietà)* No: ebbene?

*Cel.* Ebbene quand' essa, dopo ch'io glielo ho presentato, gli volse un complimento in francese, si fece rosso insino al bianco degli occhi... balbettò una sciocchezza... rispondeva guardandosi la punta degli stivali... in poche parole, sembrava uno scolaretto.

E sì che poteva sfoggiare il suo spirito, se voleva. Si parlava nientemeno che della *Dame aux perles* — tu lo conosci quel bel romanzo—*C'est l'histoire de mon âme!* disse la contessa. — *Peut-être!* rispose Paolo... — Era si o no una sciocchezza?

*Val.* *(disegnando)* Secondo i casi.

*Cel.* Non ci son casi. La San Fiorenzo è una signora compitissima, e non meritava un dubbio così scortese. Il modo poi con cui feci la sua conoscenza è originalissimo. State attento, signor Valentino, voi che scrivete romanzi.

*Val.* Son tutt' orecchi. *(straccia il disegno e si alza)* Su dunque! Una volta c' era...

*Cel.* Niente affatto, c' è... perchè credo che viva ancora... Non ostante, vi parlo di dieci anni fa, quand'io abitavo sul corso, in casa di mia madre...

*Val.* Al fatto.

*Cel.* Il fatto è che in questa casa c'era una portinaia; che la portinaia aveva una figlia, e che questa figlia si chiamava Costanza.

*Val.* Brutto nome per una figlia di portinaia.

*Cel.* Io e la Costanza eravamo amiche.

*Val.* Cara signora, tra l' *io* e la *Costanza* metteteci un punto a capo, invece d' una congiunzione.

*Age.* *(che ha udito Lorenzo)* Gran spiritaccio quel signor Valentino

*Lor.* *(piano ad Agesilao)* Spirito dell'epoca, metà talento e metà impudenza.

*Cel.* *(a Valentino)* I vostri scherzi mi hanno fatto perdere il filo del racconto. Eravamo?

*Val.* All'epoca in cui voi e la Costanza eravate amiche — tempo remoto.

*Cel.* Un' inezia di dieci anni fa. La Costanza aveva due anni meno di meno di me: io ne avevo diciasette, e lei quindici... ma era bella... bella poi, come

la San Fiorenzo; oltre a ciò, fornita di molto spirito... con una certa dlstinzione nelle frasi e nelle maniere da farla parere, a prima ginnta, tutt'altra che una figlia di portinaia... C' era però una cosa che non aveva, e di cui non c'era verso si persuadesse — la voce. Credeva di cantar bene e stonava.. stonava poi...

*Val.* Come me?

*Cel.* Peggio ancora, come mio marito.

*Age.* *(si alza battendo le mani).* In guardia, signor Valentino!.. vi sfido ad essere più spiritoso!

*Val* La signora mi supera... quando parla di suo marito.

*Age.* Ben risposto! (*stringendogli la mano*) Grazie per la signora e per suo marito.

*Lor.* (*si alza e si avvicina al sofà*) Se interrompono a ogni tratto, dovremo aspettare un pezzo la conclusione del vostro racconto.

*Cel.* Sicuro... per ciò lo riassumo in poche parole. Costanza, a furia di preghiere e d' impegni, potè ottener finalmente d'essere ammessa al Conservatorio. Quattro anni dopo esordiva a Bukarest con un successo che non era nè un fiasco nè un trionfo Le stonature che passano per un bel labbro non si chiamano più stonature...

*Val.* Sono starnuti d' angelo raffreddato.

*Cel.* Essa scriveva regolarmente a sua madre. A un tratto le lettere si fecero meno frequenti... poi cessarono affatto. Tutte le indagini sulla sua dimora riescirono a niente. Però un giornale teatrale annunziò con un *dicesi* che la signora Costanza Bruni, primo soprano assoluto di belle speranze, era andata in America, e vi era morta di febbre gialla. Immaginatevi la disperazione della sua povera madre... la signora Geltrude non aveva che questa fi-

glia, e si era rovinata per procacciarle una posizione.

*Lor.* O per dargliene una falsa.

*Cel.* Come volete.

*Lor.* Non mi sembra la stessa cosa.

*Eug.* Ma che relazione ha tutto questo colla contessa di San Fiorenzo, di cui parlavamo?

*Cel.* La relazione c' è...

*Age.* C' è...

*Cel.* (*ad Eugenia*) Non ti ho detto che la Costanza era bella come la San Fiorenzo?... con questo voleva dire che le somigliava... cioè, intendiamoci..

*Age.* Intendiamoci!

*Cel.* Come io, ora che ho ventott'anni rassomiglio a me stessa quando ne contavo sedici o diciassette. Ciò premesso, eccovi in poche parole spiegata la mia romanzesca relazione colla contessa. Quindici giorni sono...

*Age.* Una domenica.

*Cel.* Saranno state circa le tre dopo il mezzogiorno. io passeggiava sotto un viale dei giardini publici con mio marito.

*Age.* Una carrozza, con una corona di conte sugli sportelli, si ferma al cancello d' ingresso, e ne discende una signora... un angelo, amici miei.

*Cel.* La signora entrò nei giardini, dando il braccio a un uomo... un bell' uomo... sui cinquant' anni.

*Age.* Un bell'uomo, sì. Aveva qualcosa negli occhi e nel portamento che vi faceva dire: Scommetto novantanove contro uno che il signore è il marito e che la signora è sua moglie... e che la signora e il signore... sono marito e moglie.

*Val.* Benissimo!

*Cel.* Entrano nello stesso viale dove noi passeggiamo.

*Age.* Mia moglie dà un soprassalto, si scioglie dal mio braccio e grida: Costanza!

*Cel.* La signora si volge al compagno e gli dice in francese: *Voilà que c'est beau!* Poi, voltasi a me sorridendo. sogginnge in buon italiano: Io non mi chiamo Costanza, signora, e ascrivo la vostra sorpresa a un equivoco di rassomiglianza.

*Age.* È qui mia moglie, con quella franchezza che le conoscete, giù a spifferarle l'aneddoto della figlia della portinaia.

*Lor.* Non era molto lusinghiero per una signora come la contessa.

*Cel.* Al contrario.

*Age.* Al contrario.

*Cel.* La mia schiettezza le piacque tanto che il giorno dopo ricevetti una lettera graziosissima, colla quale m'invitava a recarmi in sua casa per ripetere la storiella della Costanza. Anzi, devo averla ancora quella sua lettera.

*Age.* *(che nel frattempo ha frugato in una saccoccia laterale e ne ha levato una lettera)* Eccola qui, moglie mia. (*legge*) *Ma chère* — mia cara!... Capite come scrivono le contesse. *(dà la lettera a Celeste)*

*Cel.* *(leggendo) Je vous prie, ma chère... (dà la lettera a Eugenia)* Leggi.

*Eug.* *(legge) Je vous prie... (legge piano e si turba) Delphine.* (*fra sè*) È lei. *(forte restituendo la lettera)* É gentilissima.

*Cel.* Ora dimmi tu se con una signora così compita il *peut-être* del signor Paolo non era un'impertinenza? (*si alza*)

*Eug.* *(alzandosi)* Te ne vai?

*Cel.* E già tardi. La sarta deve venire alle undici a provarmi un abito. Hai veduto l'ultimo figurino?

le balze vanno più larghe almeno di quattro dita... Tanti saluti da parte mia al signor Barni.

*Age.* Prego di aggiungervi i miei, e di dire al mio illustre amico che siamo stati afflittissimi.... Eccolo là, il signor Barni.

## SCENA IV.

**Paolo** e detti.

*Pao.* Avanti, mio illustre amico... Afflitti di che?.... forse di non vedermi? *s'inoltra, e gettando sullo scrittoio un giornale stampato in quarto con caricature)* Vi avverto che oggi non tira buon vento per gli adulatori. Valentino, non uscire; ho a parlarti. Voi qui, Lorenzo?... siete ritornato? *(guardando Eugenia).* Avete fatto bene a venire... conosco qualcuno... o qualcuna che si annoiava — *(siede allo scrittoio, stende un foglio di carta e scrive).*

*Lor.* (*piano a Eugenia nell'uscire*). Venite alla festa di martedì?

*Eug.* (*piano a Lorenzo)* Sì... ma devo parlarvi.

(*escono tutti dal mezzo*)

## SCENA V.

**Paolo** e **Valentino.**

*Pao.* (*usciti tutti, si alzà, indossa la veste da camera e fatto uno o due giri, zufolando fra i denti, intorno alla stanza si ferma ed esclama).* Oh, fossi tu men bella.

*Val.* O almen più forte... — E adesso perchè non scrivi?

*Pao.* È vero, *(siede allo scrittoio)* L'articolo dev'essere consegnato ai composîtori, al più tardi. fra tre quarti d' ora.

*Val.* Hai tempo di farne tre d' articoli in tre quarti d' ora.

*Pao.* (*con malumore*) Sì, gl' improvvisatori tuoi pari... quelli che si alzano tutte le mattine colla stossa lucidità di mente, colla stessa vena... e collo stesso appetito.

*Val.* Mi hai fatto rimaner qui per aver qualcuno da strapazzare? (*prende il cappello e fa per uscire*) Tanti saluti a casa.

*Pao.* No, aspetta... Ho bisogno di te stamattina. Pranzeremo insieme.

*Val.* (*posa il cappello*) È impossibile dir di no; tu conosci la parte vulnerabile del mio calcagno.

*Pao.* La vuoi finire? *(pensa a scrivere*).

*Val.* Non parlo più. (*gira per la stanza, osservando tutto, toccando tutto, indi si accosta allo scrittoio e va sfogliazzando i libri che vi stan sopra*).

*Pao.* (*fra sè*) Le mie idee stamattina battono la campagna (*lacera il foglio*). Al diavolo! Da capo a trascinar sulla vetta questo sasso di Sisifo... Dov'è l'arte che avevo sognato? Se mio padre venisse a sorprendermi in uno di questi istanti!... Un giornale come questo, di cui in un momento d' esaltazione infantile mi sono accollato imprudentemente la redazione; un dramma strombettato da tutti i giornali, e che se ne sta là, tra le carte inutili, arenato alla sesta scena; un romanzo di cui si sospira da circa tre mesi il secondo volume... E intanto non scrivo: (*pensa*) Trovassi un' idea...

*Val. (che nel frattempo ha rovistato tra' libri, ne rovescia una pila sul calamaio).*

*Pao.* All'inferno! ecco una pagina rovinata! (*ne fa*

*una palla e la scaglia lontano da se invelenito*) Dio mi ti ha posto al fianco per mio castigo.... Cosa diamine cercavi adesso sullo scrittoio?

*Val.* (*assestando i volumi smossi*) Un libro che non avessi letto... qualche romanzo per non annoiarmi Ecco qui: *La dame aux perles.*

*Pao.* Questo no. (*lo posa vicino a sè*) Vuoi far qualche cosa? Dà una passata al giornale. Ecco un lapis per le correzioni. Siedi là, e non fiatare.

*Val.* (*prende il giornale e il lapis e va a sedere sul sofà*) Se il publico rispettabile ci vedesse!...

*Pao.* (*si rimette a scrivere*) È la terza pagina che incomincio. E pensare che, due ore sono, avevo un' abbondanza tale d'idee... ma due ore sono non avevo ancora ricevuto quella lettera... Un viaggio in Toscana con suo marito... Pretesti!... si sarà pentita della promessa... Lo sciocco son io che le ho creduto! (*guardando la prima pagina del volumetto che ha posato vicino a sè*) *C'est l'histoire de mon âme!* Qual impudenza!... La storia dell'anima sua è una pagina di almanacco! (*si alza, prende la busta dei sigari, e offrendone a Valentino*) Vuoi fumare?

*Val.* Hai finito l'articolo?

*Pao.* (*gettando il sigaro con dispetto*) Va al diavolo.

*Val.* Non sono tre minuti che mi ci hai mandato.... lasciami almeno il tempo di ritornare.

*Pao.* Valentino... tu mi farai impazzire con quel tuo inalterabile buon umore.

*Val.* Punto e a capo! ritorno all' ortografia. (*siede, ripiglia il giornale e corregge*).

*Pao.* (*gli strappa di mano il giornale e lo getta sullo scrittoio*) Ma anzi... cerca di distrami... svolgi i miei pensieri da quel maledetto centro, a cui convergono senza posa...

*Val.* *(si alza)* Questo centro è una donna?

*Pao.* Sì.

*Val.* Questa donna ti ama?

*Pao.* No.

*Val.* Perchè non la mandi dove mandi me così spesso?

*Pao.* Perchè non lo posso.

*Val.* Allora china il capo e rassegnati, perchè questa donna ti rovinerà.

*Pao.* Valentino! ti dissi altre volte che augurii simili non voglio udirne.

*Val.* *(con tuono serio e fermo)* Ti rovinerà, Paolo,.. a meno che... *(prende il cappello e si cuopre)*.

*Puo.* Avanti!

*Val.* A meno che non ti abbia già rovinato.

*Pal.* Per Iddio?

*Val.* *(sorride)* Eh via... scommetto che tu credi di farmi paura. — Senti, Paolo: tu mi conosci meglio di qualunque altro; tu sai che io sono letterato.... come potrei essere ciabattino, se il giorno in cui mi trovai senza pane avessi urtato nel trespolo d'un calzolaio, e invece di legger romanzi, mi fossi addestrato al mestiere, rattoppando le mie grosse ciabatte di matricolino. Sì, io sono giornalista; ripeto le parole di sei mesi fa, giornalista-organino... giornalista di Barberia; e lo sono per necessità.... forse per indolenza, come tanti altri lo sono per calcolo, o per errore di vocazione. Davanti alla marmaglia che mi disprezza... ma anche mi paga, io sciorino le arie più allegre e vivaci del mio organino; io ne lusingo l'accidia, ne adulo le basse passioni, ne traduco in simboli sconci il materialismo; ad essi la caricatura al garofano e l'articolo-monferrina. Ma quando si tratta d'un amico come sei tu... del solo amico ch'io mi abbia; quando mi trovo davanti a un uomo, che non mi paga per farlo

ridere a tutti i costi... davanti a un uomo, che può compiangermi, ma che non mi disprezza, io cambio il registro del mio stromento, e l' intonazione si fa dolce come un consiglio, mesta come un rimpianto, sinistra come un cattivo augurio. Uomo cogli uomini, pagliaccio coi pagliacci, *(si toglie il cappello e lo sporge)*. ho da stenderti il cappello perchè vi gitti il tuo soldo? (*lascia cadere il cappello tenendo il braccio teso*) o devo porgerti la mano perchè tu la stringa?

*Pào.* *(con trasporto)* Oh, la mano!

*Vàl.* Devo suonare? Offembach o Bellini? vuoi ridere come un pazzo?

*Pao.* Voglio piangere come un uomo,

*Val.* *(accompagnando la parola col gesto)* Suono!... Incomincerò col farti due domande: Ami tu la signora Marliani?

*Pao.* No... però...

*Val.* Fermi qui! e come diceva il mio maestro di rettorica, sviluppiamo la proposizione. — Non l' ami e vorresti amarla. Se invece ti avessi chiesto: — Ami la contessa di San Fiorenzo? — tu mi avresti risposto: — L' amo... nullameno... — Il che significa che tu l' ami, ma che vorresti non amarla... Dalle quali risposte io conchiudo... *(pensa)*.

*Pao.* Che cosa?

*Val.* Che le ami tutt' e due.

*Pao.* (*sorridendo*) È possibile.

*Val.* È possibilissimo. La situazione non è nuova: prima di te ci fu l' asino di Buridano, che incerto come tu lo sei sempre, e digiuno come io lo sono qualche volta, trovatosi fra due greppie di fieno fresco, si lasciò morir di fame al suo posto per non saper risolversi a quale delle due dovesse dare la preferenza. Tu sei l'asino...

*Pao.* Grazie!

*Val.* La Marliani e la San Fiorenzo...

*Pao.* Abbassa la voce.

*Val.* (*chiude l' uscio e ritorna*) Sono le due greppie.

*Pao.* Sicchè tu credi che io voglia imitar l' asino al punto...

*Val.* Di morir di fame? No, briccone! Le due greppie dell'asino di Buridano erano perfettamente uguali di capacità e di struttura; il fieno era cresciuto sotto gli influssi della stessa luna. e segato nell'ora stessa dello stesso giorno... era fieno ugualmente fresco in poche parole. Tu vedi che il paragone non calza più. Se quel tal asino filosofico fosse stato un uomo; se invece che a due greppie si fosse trovato in mezzo a due donne; se queste due donne fossero state una la Marliani e l'altra la San Fiorenzo — fieno d'agosto e fieno di maggio...

*Pao.* Non avrebbe esitato nella scelta...

*Val.* Aveva più giudizio di te dunque, perchè tu esiti?

*Pao.* Io non esito... io non amo nè l' una nè l' altra di quelle donne.

*Val.* Cioè, credevi d'amare la prima, e avresti desirato d'esser amato dalla seconda; oppure, ami la Marliani, ma non l'ami abbastanza da non amare la San Fiorenzo. A ogni modo, è una posizione che non si può definire... probabilmente perchè non è una posizione. Questa continua incertezza dell'anima; quest'alternativa di speranza e di disinganno, tra un'esclamazione che prorompe e uno sbadiglio che si reprime... tra le gioie misteriose d'una passione che nasce e le noie palesi d'un'altra che sta per morire di sfinimento, questo tutto insomma che io sento, ma a cni non so dare un nome...

*Pao.* Questa *spostatura* dell'anima, Valentino!

*Val.* Bene! in barba ai puristi! — questa *sposta-*

*tura* dell'anima si riflette direttamente nelle opere del tuo ingegno. I nostri libri sono noi stessi. Parlo degli uomini che hanno ingegno come tu ne hai, Paolo; che scrivono per obbedire a un impulso del cuore, e non per sottrarsi allo stimolo d'una necessità della vita. Quando tu avventuri alla pubblicità un romanzo, un dramma, un articolo, tu hai spiccato un brano dell'anima tua; tu ne hai plasmato qualcosa che palpita sotto le tue mani; che vive della tua vita, e a cui puoi dire con santo orgoglio: — Va nel mondo, e pàrlavi a nome mio, poichè tu sei fatto a mia immagine e somiglianza.

*Pao.* È vero! è vero!

*Val.* Ma sai tu cosa dicono i tuoi libri?... dicono che hai ingegno, ma che lo rinneghi; che hai cuore, ma che lo sfibri con passioni sterili, le quali, vive, ci stancano, e, morte, ne lasciano il bisogno di sentirne un'altra, e la noia — se non il rimorso — di ricordarle; dicono, insomma, che finirai coll'essere uno scrittore come ce ne sono tanti, mercanzia da scarto, fondo di bottega, destinato a rappresentare l'attivo d'un editore fallito. Valeva ben la pena di lasciar la tua provincia, e imbronciarti colla carta bollata... Torniamo al fieno, Tu dunque non ami la signora Marliani!

*Pao.* Ripeto le tue parole: credevo d'amarla.

*Val.* E adesso non l'ami più?

*Pao.* No.

*Val.* E allora perchè non l'abbandoni? e perchè abbandonatala, sei ritornato dopo tre giorni? Perchè dunque questa costanza nell'incostanza?... Questa compiacenza infernale di tormentare e d'essere tormentato?... perchè?... Tu non rispondi?... Te lo dirò io, e non farò che ripetere le parole d'un giovane autore che tu ami molto: — « Perchè a

poco a poco, avvezzi a compiacere la donna che vi sta vicino, v'accorgete che non potete a meno d'obbedirla; la considerate come un fiore che potrete, secondo il capriccio, gettare dalla finestra, ma il profumo di quel fiore vi si fa necessario... e l'abitudine diventa catena; quella donna conosce le vostre debolezze, le vostre manie, le vostre vanità, e le accarezza; coglie il momento in cui l'anima vostra ha bisogno di conforto, vi si avviticchia alla vita e assume il linguaggio della passione; e in fin dei conti... » *(con vivacità)* No, perdio!... in un dei conti Taupin ha torto; tu non puoi sposarla questa donna: se tu lo volessi, ella stessa vi si opporrebbe. Ma ciò non basta: voi dovete dividervi da buoni amici, premessa una spiegazione reciproca, e una dimenticanza... evangelica dei vostri torti.

*Pao.* Lo farò. Non è l'amore che ci tiene avvinti, è l'abitudine... più che l'abitudine, è la vanità di non essere il primo a confessare la stanchezza e a dire: Poichè non ci amiamo più, separiamoci.

*Val.* Comincia tu, e sii uomo una volta!

*Pao.* Lo farò.

*Val.* E la San Fiorenzo?

*Pao.* (*vivamente*) Non me ne parlare... non l'amo... non l'ho mai amata!

*Val.* Dove l'hai conosciuta?

*Pao.* Per caso, or sono due mesi... a una festa da ballo. Le feci una mezza dichiarazione sul finire d'una contraddanza: vi rispose con una frase elastica, come a dire: — Chi lo sa? Tentate.

*Val.* E hai tentato?

*Pao.* Le ho scritto.

*Val.* E ha risposto?

*Pao.* Alla seconda lettera... dopo due giorni.

*Val.* E poi?

*Pao.* Ho riscritto.

*Val.* Ha risposto?

*Pao.* Sempre.

*Val.* Quindi?

*Pao.* Quindi, dopo due mesi di ostinata corrispondenza, mi ricusa un abboccamento col pretesto d'un prossimo viaggio in Toscana con suo marito.

*Val.* Ho capito: una cambiale scaduta, che in difetto di moneta sonante, ti si paga in carta-moneta, che non è lo stesso. Torna a scriverle.

*Pao.* Che cosa?

*Val.* Prendi la penna; la lettera la detto io.

*Pao.* (*siede allo scrittoio*) E il giornale?

*Val.* che ora è?

*Pao.* Mezzogiorno.

*Val.* Pensiamo a un ripiego (*vien picchiato all'uscio di mezzo*).

*Pao.* Hanno picchiato (*si alza*).

*Val.* Chi sarà?

*Pao.* Qualche seccatore (*apre ed entra Eugenia precedendo il conte di San Fiorenzo*).

## SCENA VI.

**Eugenia,** il **Conte** e detti.

*Eug.* Il signor conte di San Fiorenzo.

*Val.* (*da sè*) Lui!

*Pao.* (*saluta*) Signore!...

*Con.* Perdono se disturbo... veramente non l'avrei osato se la signora, saputa la causa che qui mi conduce, non fosse stata tanto gentile da incoraggiarmi.

*Pao.* Disturbarmi!... oh, no signore... mi dispiace soltanto che, colto così all'impensata...

*Con.* Vi prego di non stare in disagio per me. Anzi,

per essere il primo a dare il buon esempio, siederò qui colla fiducia che vorrete ricambiare la mia franchezza.

*Pao.* Lo farò di buon grado... e poichè il signor conte lo permette (*trae in disparte Valentino e gli parla piano*).

*Con.* Senza complimenti (*invita Eugenia a sedergli dappresso*) Signora (*siedono sul sofà e parlano sottovoce*).

*Pao.* (*piano a Valentino, dandogli alcune bozze stampate che avrà prese dallo scrittoio*) Queste sono le bozze. É un articolo di polemica, un po' personale, un po' velenoso... uno di quegli articoli che scaturiscono dall'anima esacerbata in uno di quei terribili quarti d'ora, che tu sai descrivere così bene... Non perdere un minuto: che fra mezz'ora il giornale sia presentato all'uffizio di revisione. Signor conte, chiedo di nuovo perdono se il mio amico, il signor Valentino Conti, che ho l'onore di presentarvi, è costretto ad allontanarsi.

*Con.* (*si alza e saluta*) A un'altra volta, e al piacere di rivedervi.

*Val.* (*salutando*) Il piacere sarà tutto mio, signor conte.

*Pao.* Va.

*Val.* Volo. (*esce dal mezzo*)

## SCENA VII.

I precedenti, meno **Valentino.**

*Pao.* Sono ai vostri comandi (*siede rimpetto al Conte*).

*Con.* (*a Eugenia che vorrebbe alzarsi*) Vi prego di rimanere: ciò che dirò al signor Barni deve recarvi piacere, poichè credo mio debito d'incominciare con un elogio.

*Pao.* Un elogio meritato?

*Con.* O una congratulazione sincera La signora vi disse il mio nome; al nome aggiungo la patria — Napoli. Non ho alcun titolo alla vostra amicizia, ma credo d'averne uno alla vostra simpatia, ed è questo: stimo il vostro giornale... o voi, ch'è lo stesso.

*Pao.* (*inchinandosi*) Dovrò ascrivere a questa stima che mi lusinga, l'onore della vostra visita, signor conte?

*Con.* Si, o signore. La mia visita ha due scopi, uno vero e l'altro apparente. Lo scopo vero è quello di conoscervi, l'apparente è una spiegazione.

*Pao.* Da quale desiderate che s'incominci?

*Con.* Dal più frivolo — dalla spiegazione.

*Pao.* Vi ascolto.

*Con.* Nel vostro giornale di sabbato lessi un articolo assai ben scritto,

*Pao.* Quale, di grazia?

*Con.* *Le Dediche.* Vidi però con sorpresa il mio povero nome accanto a quello d'un editore che non conosco, se non per averlo visto una volta sola. Fu credo il giorno che dovette pagargli un po' caro la sciocca compiacenza di figurare sulla prima pagina d'un volume, che non ho letto... e che probabilmente non leggerò. Vi confesso schiettamente che, a prima giunta, la mia piccola vanità ne rimase offesa. Il sarcasmo non era abastanza velato, perchè non vi scorgessi un'allusione diretta più all'individuo che alla classe alla quale appartengo. D'altra parte, l'articolo non era firmato... o lo era con un pseudonimo.

*Pao.* (*con vivacità*) Ch'è il mio, signor conte.

*Con.* Grazie della vostra franchezza. Fui dunque ingannato quando mi si disse che il pseudonimo è la maschera dei giornalisti?

*Pao.* Lo foste, signore. Il pseudonimo è il nome di

guerra del letterato-coscritto, che brucia la sua prima cartuccia nelle pericolose avvisaglie del giornalismo. A uomini nuovi, nomi nuovi. Siamo frammenti staccati del corpo sociale, e assumiamo una personalità distinta, spezzando qualunque legame tra noi e le nostre famiglie, le quali, se ci danno un nome ch' è il nostro, c' impongono con esso obblighi e convenzioni che non possiamo accettare. Desiderate una prova di quanto dico? entrate nella sala di redazione d' un giornale onesto, pronunziatevi a voce alta un pseudonimo, e vi si presenterà un uomo di cuore,

*Con.* (*sorride*) Ciò quanto agli onesti... e gli altri?

*Pao.* Quali, signore?

*Con.* Quelli che non lo sono.

*Pao.* Non li conosco.

*Con.* Ben detto. Precisiamo quindi nei suoi veri termini la quistione. Io credo dirette a me le allusioni del vostro articolo, e le stimo offensive. Ho torto o ragione? — francamente.

*o.* Avete torto.

*Con.* Eccovi alla spiegazione.

*Pao.* Ed è questa: — Aveto voi permesso la pubblicazione d' un libro frivolo, facendo puntello del vostro nome all' indecorosa speculazione d' un editore?

*Con.* No.

*Pao·* L' assenso vi fu strappato per sorpresa? per insistenza?

*Con.* Nemmeno.

*Pao.* Per inganno dunque?

*Con.* Appunto.

*Pao,* Avete sempre torto, signore. Le mie allusioni erano esclusivamente dirette contro i boriosi ostetrici di creazioni aborticce, che promuovono la pub-

blicazione di un libro inutile, pagando mille lire, come voi avete detto, la sciocca compiacenza di figurare sulla prima pagina d' un volume, che non hanno letto... e che probabilmente non leggeranno.

*Con.* La vostra mano, signore (*si alzano*). Il mio scopo apparente era d' ottenere una spiegazione, e l' ho ottenuta; lo scopo vero era di conoscervi...

*Pao.* E mi conoscete?

*Con.* Si, soddisfacendo al primo, avete soddisfatto al secondo, Ho chiesto una spiegazione al giornalista e mi ha risposto l' uomo; da ciò mi sono accorto che le quistioni di principii sono questioni di cuore per gli uomini come voi.

*Pao.* Grazie dal profondo dell' anima, signor conte.

*Con.* Restano però intesi che, se questa è la prima, non sarà l' ultima volta che ci vediamo. — Dietro una determinazione presa momenti prima di venir qui, e aderendo a caldissime preghiere fattemi dalla contessa, ho deposto per ora il pensiero d' una gita a Firenze, e conto di piantare le tende a Milano per qualche mese. (*leva un indirizzo dal portafoglio e lo dà a Paolo*) Venite a trovarmi.. ma non solo; così avrò il piacere d' intrattenermi con voi e di presentare in pari tempo a Delfina un' amica nella signora Barni.

*Eug.* (*s' inchina arrossendo*).

*Pao.* (*con imbarazzo*) Signor conte accetto con vera riconoscenza... devo però avvertirvi che la signora...

*Con.* (*interrompendo*) Non ricominciamo i complimenti: vedrete che, dopo la prima visita, la signora Barni e Delfina s' intenderanno quanto e meglio di noi. (*a Paolo che vorrebbe rispondere*) È detto: basta così! Non vo' rubarvi dei momenti che potrebbero esser preziosi. (*salutando*) Signora... signor

Paolo... a rivederci (*esce da mezzo seguito da Paolo e Eugenia*).

## SCENA VIII.

**Paolo**, indi **Eugenia**.

*Pao.* (*rientrando quasi subito dopo uscito il conte*) Non era dunque un pretesto? fu lei che pregò suo marito? è però sembrato che Eugenia... (*passeggia agitato*) Oh, è tempo ormai che finisca questo supplizio... Se non mi risolvessi adesso, Valentino avrebbe mille volte ragione di dire che quella buona donna si è resa necessaria alla mia esistenza. Bisognerà trovare un motivo... o un pretesto (*pensa*). Una lettera diretta a un' altra con un nome supposto, che lascerò dissuggellata sullo scrittoio. Bene! (*siede e scrive*) Ella che ha quel benedetto vezzo da inquisitore... fruga nelle mie carte, e la vede, e la legge; farà una scena... e quello che desidero (*legge lo scritto*).

*Eug.* (*che nel frattempo è rientrata piano dal mezzo e chinatosi sullo sehienale del seggiolone di Paolo, ha gettato uno sguardo rapido sulla carta*) Scrivi a una donna?

*Pao.* (*fa un sobbalzo di sorpresa, indi risponde freddamente*) Sì.

*Eug.* A un amante?

*Pao.* Non l' hai letta?

*Eug.* No.

*Pao.* (*dandole la carta*) Leggi allora.

*Eug.* (*strappandogli di mano la lettera di trasporto*) Paolo!

*Pao.* Ebbene?

*Eug.* (*gli restituisce la lettera con simulata indiffe-*

*renza*) L' ho letta. — Parliamo d' altro. — Come hai trovato il conte di S. Fiorenzo?

*Pao.* (*si alza e passeggia*) Gentilissimo.

*Eug.* (*aprendo il libro che Lorenzo ha letto nella prima scena*) Lo conoscevi?

*Pao.* No.

*Eug.* Quando vai a fargli visita?

*Pao.* Oggi stesso.

*Eug.* Solo?

*Pao.* Solo... Perchè sorridi?... Ne dubiti?

*Eug.* No. Pensavo che il conte ci ha creduti marito e moglie... (*sorride con amarezza*) Infatti...

*Pao.* (*bruscmente*) Infatti, che...

*Eug.* (*legge con penosa commozione che si sforza di reprimere*) « Gelosa come un' amante, esigente come « una moglie, brontolona come una vecchia zia... « nna donna che tutt' al più, potreste rispettare « come una madre. » (*chiude il libro*) Questo carattere è falso, Paolo! Non discuto un principio d' arte... un sentimento. Se tu credi d' averlo ritratto dal vero, disingannati.,. donne simili non ce ne sono. (*salutando colla mano*) Addio. Paolo!

*Pao.* (*un po' sconcertato*) Esci?

*Eug.* Sì.

*Pao.* Ritorni presto?

*Eug.* Non lo so... (*esce prestamente*).

*Pao.* (*fa per seguirlo*) Eug... (*entra Valentino*) Valentino!

## SCENA IX.

### Paolo e Valentino.

*Val.* (*entra ansando*) Un tuo amico disse che il *Mefistofele* è un giornale che ora si vede, e che ora non si vede?

*Pao.* Ebbene?

*Val.* Dovevi rispondergli: — Secondo i casi.

*Pao.* (*agitato*) Perchè?

*Val.* Perchè il *Mefistofele* è un giornale... che non si vede più.

*Pao.* È stato sospeso?

*Val.* Già. Il tuo maledetto articolo di polemica era un'invettiva diretta, un insulto personale — caso preveduto — e tu hai fatta una solenne minchioneria a pubblicarlo. Ma, per tutti diavoli! dove hai la testa.

*Pao* (*aggirandosi sbalordito per la camera*) Dove ho l' ingegno, vuoi dire? non ne ho... non n'ebbi mai... o se ne avevo, mi fu torturato, soffocato, annientato... giorno per giorno, ora per ora, minuto per minuto. Mai un momento di libero entusiasmo... quella donna era sempre là, a osservar tutto... a spiar tutto... a tarpar le ali della mente mia... a uccidere il mio ideale colla realtà di un amore, che avrò potuto mentire, ma che non ho mai sentito... Oh, io ne diverrò pazzo Valentino!

*Val.* Lo sei già, mi pare.., Ma intanto che si declama, non si pensa di rimediare al mal fatto. Non hai una cicalata qualunque da sostituire?

*Pao.* (*lascia cadere sur un seggiolone vicino al proscenio*) Non ho nulla... non posso far nulla... non so far nulla!

*Val.* (*sedendo allo scrittoio*) Se vuoi dell'umorismo al burro, son qua io. (*scrive*) « Il ventricolo, studiato « nelle sue influenze fisiche, morali, intelletuali, ec- « cetera. Osservazioni d'un ghiottone. » (*prende la lettera che ha scritto Paolo*) To! una lettera incominciata, (*legge*) « Mia cara! » Che si, che tu scrivi alla San Fiorenzo!...

*Pao.* (*con dispetto*) Scrivo a chi più mi pare. E supponi che lo facessi?

*Val.* Mi permetteresti di dirti...

*Pao.* (*interrompe bruscamente*) Ti permetterei di dirmi che si ha sempre torto quando si vuol giudicare una persona che non si conosce.

*Val.* Ma se tu stesso mi hai detto...

*Pao.* Che partiva per Firenze? Non era un pretesto — era vero. E fu lei, capisci? che pregò caldamente il conte di rimanere.

*Val.* Scommetto che fu il marito che ti disse d'essere stato pregato caldamente?

*Pao.* Egli stesso.

*Val.* Oh i mariti!

## SCENA X.

Un servo e detti.

*Ser.* (*dal mezzò*) Signor Paolo!

*Pao.* (*voltandosi con malumore*) Cosa c'è? Non ho chiamato alcuno... Che volete?

*Ser.* (*dandogli una lettera*) Della padrona.

*Pao.* (*dopo averla scorsa rapidamente, alzandosi*) È ancora in casa.

*Ser.* É uscita adesso.

*Pao.* Sola?

*Ser.* Col signor Masi.

*Pao.* Va bene (*il servo esce*).

*Val.* (*si alza*) Vi sono novità?

*Pao.* Essa mi abbandona. Leggi!

*Val.* (*gli restituisce la lettera*) E così?

*Pao* E così è una mal' azione... è un' infamia!... (*va alla finestra la spalanca e guarda sulla via*) Eccoli! passano sotio la finestra... Essa gli dà il braccio... si volta a guardar la casa... mi ha veduto... sorride, no, sogghigna... Oh, per l' anima mia!....

*(sbatte con furia le imposte della finestra, spoglia la veste da camera e indossa l'abito).*

*Val.* Ma cosa voi fare adesso? Non vedi che si indovinano persino i tuoi desiderii? Tu volevi abbandonarla, ed essa ti abbandona...

*Pao.* Si.., ma mi abbandona per seguirne un altro. Dice di recarsi in campagna... in casa di una sua zia... Menzogna! l'intrigo fu concertato col Masi... scommetto anzi che fu lei che gli scrisse di ritornare. Non è l'amore; no... è la vanità offesa che si rivolta: non è l'abbandono... è il disprezzo: (*afferrando il braccio di Valentino*) Andiamo: voglio raggiungerli... voglio una spiegazione!

*Val.* (*cercando di trattenerlo*) Da chi?

*Pao.* (*traendo con se Valentino*) Da Lorenzo... da lei...

*Val.* Sei suo marito?

*Pao.* Sono il suo amante.

*Val.* Tu dunque lo confessi?

*Pao.* No, ma...

*Val.* Ma che?... La capisci si o no ch'é tempo di smetterla?... che ti fai una posizione colla mano destra, e la distruggi colla sinistra? Ma poichè ci troviamo tutti e due in piedi, uno a braccio dell'altro, col rispettivo soprabito sormontato dal rispettivo cappello a cilindro, vuoi sentire un parere?

*Pao.* Di' pure.

*Val.* (*facendogli fare un mezzo giro a sinistra*) Andiamo a pranzo. (*escono al mezzo*).

FINE DELL'ATTO SECONDO.

# ATTO TERZO

—

Quattro giorni dopo. — Sala addobbata per una festa da ballo in casa di Agesilao. La mobiglia non è nè di buon gusto nè nuova; e quantunque assettata con cura, lascia vedere lo stato di mediocre agiatezza della famiglia. — Un uscio d'ingresso nel mezzo, e due laterali. L'uscio che si apre alla dritta mette in un salotto da gioco; qnello della sinistra nell'interno dall' appartamento. — Uno specchio, un sofà, alcune scranne a braccioli e una *console* con pendola di alabastro e doppiere.— Alla dritta, di mezzo all'uscio e al sofà, un camminetto chiu-, con sopra candelieri o vasi di fiori freschi. — È sull'imbrunire.

## SCENA PRIMA.

### Agesilao e Celeste.

*Celeste in piedi, vestita da ballo, davanti allo specchio. Agesilao in veste da camera dalle tinte sbiadite, è occupato a riattaccare i bottoni a un soprabito.*

*Cel.* (*allo specchio*) Quest'abito mi sta dipinto; la vita si disegna con molta grazia.

*Age. avvicinandosi con voce supplichevole*) Celeste!...

*Cel.* (*bruscamente*) E così?

*Age.* Non potresti riattaccarmelo tu questo bottone al soprabito?

*Cel.* Perchè mi rovini le dita? Le pare a lei, signor marito?... perchè non si fa servire dalla cameriera?

*Age.* Ma moglie mia, sii un po' ragionevole: tu credi che con milledugento lire di stipendio, una ragazza

di sette anni in casa, un piccino in collegio, un terzo...

*Cel. (prende un libro, si sdraia sul sofà e declama):*

Nessun maggior dolore
Che ricordasi del tempo felice
Nella miseria... e ciò sa il tuo dottore.

*Age. (getta l'abito su d'una scranna e passeggia sbuffando)* Quel dottore era un asino, signora mia.

*Cel. (si alza sorridendo, e facendolo sedere accanto a sè sul sofà))* Vieni qui: cerchiamo di ragionare...

*Age. (rabbonito)* È quello che dico anch'io: cerchiamo di ragionare.

*Cel.* Cos'avevo prima che tu mi sposassi?

*Age.* Cinque anni di meno...

*Cel.* E qualche illusione di più... Ma non ti parlo della mia età, bensì della mia educazione. Tu sai che la mia famiglia è antichissima. Il mio povero padre morendo ci lasciò i suoi titoli di nobiltà...

*Age.* E i suoi debiti. Ma da questo che ne concludi? Lo so, tu sei una gran dama; tu suoni, tu balli, tu canti, tu improvvisi, tu scrivi commedie, ma il fumo del carbone ti produce l'emicrania; l'ago ti rovina le dita; gli strilli del piccino ti mettono i nervi in sussulto. Se t'abbraccio, ti soffoco; se ti stringo la mano, ti storpio... insomma sei una graziosa e fragile macchinetta da mettersi sotto una campana di cristallo... ma una macchinetta che costa troppo; e con milledugento lire di stipendio, bisogna lasciarli da parte questi rovinosi capricci da gran signore.

*Cel. (gli prende le mani con dolcezza)* Il che vuol dire che non sei contento di me.

*Age.* Non dico questo... Capisco che quando un uomo messo su alla carlona come sono io, fa la minchioneria di ammogliarsi con una donna giovane e di

talento come sei tu, è costretto a rappresentare una parte che non è la sua. Avvezzo a compiacerti in tutto, perchè tu lo sai che ti voglio bene, briccona! praticando una società scelta, che non è quella in cui fui educato, mi sono ridotto a far l'eco, a ripeter giudizii e manifestar pensieri che non sono miei e che non capisco. D'altra parte io ho quarantacinque anni, e tu ne hai ventisei... Capisco che gli altri ridono di queste mie stravaganze. Ma che mi fa a me? So che tu le aggradisci e mi vi rassegno.

*Cel.* Quanto sei buono!

## SCENA II.

**Reginaldo** e detti.

*Reg. (entrando)* E permesso?

*Cel.* Il barone!

*Age. (andando incontro a Reginaldo)* Oh, barone mio, che buon vento? Quanto tempo è che non ci vediamo... state bene? Me ne rallegro: io benissimo; mia moglie co' suoi nervi... Stasera si balla, sapete? Sarete dei nostri? Non si domanda!... Restate con Celeste... Ho mille impicci stasera. Permettete, barone: do un occhio alla festa, mi vesto... e sono da voi. *(prende il soprabito ed esce dal mezzo).*

## SCENA III.

**Celeste** e **Reginaldo.**

*Reg. (che nel frattempo è andato a sedersi accanto a Celeste)* Siate schietta: mi aspettavate?

*Cel. (con indifferenza)* E perchè no?

*Reg.* Senza invitarmi?

*Cel.* Ho invitata la San Fiorenzo e i suoi amici.

*Reg.* E dunque in qualità di amico della contessa che devo prender parte alla vostra festa?

*Cel.* Certamente.

*Reg.* Dopo quanto è passato tra noi queste parole sono dolorose.

*Cel.* Non lo credo, ma vi ringrazio.

*Reg.* Perchè mi ringraziate?

*Cel.* Perchè, anche sentendo di non amarmi più, rispettate abbastanza la mia vanità di donna per non confessarlo,

*Reg.* Voi dunque credete che ami la San Fiorenzo?

*Cel.* Come amavate me. Vi sorprende la mia accoglienza? Se foste venuto un quarto d'ora prima avrei incominciato con un rimprovero; ora invece finisco con una confessione.

*Reg.* (*sorridendo*) Peccatucci veniali.

*Cel.* Peccati gravi. Senza scherzi, Reginaldo. Per spensierata che sia la mia vita, essa ha dei momenti in cui posso discutere freddamente la mia posizione.

*Reg.* E quali sono di grazia questi momenti in cui potete discutere freddamente la vostra posizione?

*Cel.* Quando ne ho una.

*Reg.* Cioè?

*Cel.* Quando sono moglie.

*Reg.* (*iroico*) E lo siete?

*Cel.* (*con significato*) Sì.

*Reg.* Da quando?

*Cel.* Non ve l'ho detto?... da un quarto d'ora.

*Ceg.* (*con ironia alzandosi*) Bene! vi auguro che perseveriate nella vostra nuova posizione.

*Cel.* Ricambio sinceramente l'augurio.

*Reg.* (*sorride con vanità*) Oh, io l'ho una posizione!

*Cel.* (*ironica*) Come banchiere o come barone?

*Reg.* Come tutti e due. Coi milioni di un banchiere...

*Cel.* (*c. s. interrompendo*) Si fa un banchiere, signor barone!

## SCENA IV.

I precedenti. — **Valentino, Agesilao** in abito nero, indi **Gasparino.**

*Val.* (*entra con un mazzo di programmi stampati sotto il braccio*) In che mondo siamo, signor Agesilao! Si dà una festa da ballo, e casa Cenci non ha in anticamera un cameriere per annunziar l'arrivo degl' invitati?

*Age.* Oh bestia! avete fatto bene a avvertirmi. D'altra parte, non ho l'abitudine...

*Vat.* Dei camerieri? La è un' abitudine che si piglia difficilmente, come quella d'aver trentamila lire di rendita.

*Age.* Precisamente. (*chiama*) Gasparino!

*Gas.* (*entra vestito d' un lungo e largo soprabito di Agesilao*) Signore.

*Age.* Vieni avanti. (*osservandolo con compiacenza*) Il mio soprabito, benchè vecchio, gli dà un' imponenza... (*forte*) Bada a me. Gasparino.

*Gas.* Si, signore.

*Age.* Tu starai in anticamera.

*Gas.* Si, signore.

*Age.* Appena vedrai entrare qualcuno degl' invitati gli anderai incontro, e fatto un inchino — così — gli dirai: vossignoria si compiaccia dirmi chi devo annunziare.

*Gas.* Si, signore.

*Age.* Quando l' invitato ti avrà detto il suo nome e cognome, tu farai un altro inchino, entrai qui, e tenendo un lembo della portiera — così — annun-

zierai a voce alta: il signor tale dei tali, colla signora tale sua moglie; o madamigella tale, sua figlia, con madama tal' altra, sua zia o sua cugina. Hai capito?

*Gas.* Sì, signore.

*Age.* Animo dunque: andiamo a preparare i tavolini da gioco. Celeste, fa tu gli onori di casa... E sopratutto che si stia allegri... mi raccomando. (*esce dal mezzo con Gasparino.*

*Cel.* (*a Valentino, riattaccando un dialogo interrotto*) Il signor Barni dunque non scherzava quando mi disse che pubblicavate un nuovo giornale?

*Val.* Tutt'altro: ecco qui un mazzo di programmi che conto di distribuir tutti alla vostra festa. Incomincerò da voi, signor barone. (*gli dà un programma*) Ne metto da parte una cinquantina per vostro marito... venticinque per tasca, non saranno troppi.

*Reg.* Stramba davvero! (*dopo aver letto*) Un giornale che s' intitola *Il Ventre.* Avrete molti associati. (*ride*)

*Val.* Lo spero. Era un bisogno profondamente sentito che il ventre, signor barone, avesse un organo che ne propugnasse il diritto... di arrotondarsi. Se il giornale si diffonde, se il mio specifico digestivo-sociale verrà praticato, avremo in poco tempo una mandra di uomini grassa e ben pasciuta, degna di essere mandata a Londra per disputarvi il premio zoologico dell'esposizione. *(a Cel)* Voi, per esempio...

*Cel.* Che cosa?

*Val.* Lo dirò in un orecchio al signor barone... Permettete *(parla all' orecchio di Reginaldo).*

*Reg.* V' ingannate. — A ogni modo contatemi tra i vostri associati e a rivederci stasera *(saluta ed esce).*

## SCENA V.

### Valentino e Celeste.

*Cel.* Si può sapere ciò che avete bisbigliato all'orecchio di Reginaldo?

*Val.* *(con malizia)* Qualche cosa ch' egli sapeva già, probabilmente.

*Cel.* Cioè?

*Val.* Cioè, che siete gelosa.

*Cel.* Gelosa di chi?

*Val.* Quando una donna maritata domanda di chi è osa, le si risponde sempre di suo marito.

*Cel.* E se questa donna maritata ha un amante?

*Val.* La risposta è la stessa, ma cambia significato.

*Cel.* Supponiamo quindi che io sia gelosa del mio amante.

*Val.* E che questo amante sia... Questa volta non posso dire vostro marito, perchè un marito non è un amante.

*Cel.* Supponiamo che l' amante sia... Reginaldo.

*Val.* *(con malizia)* E una supposizione?

*Cel.* *(con significato)* Adesso sì.

*Val.* Una passione allo stato fossile? Scusate, ma non lo credo. Se potessi mettere una mano sul vostro cuore...

*Cel.* Ho dunque un cuore?

*Val.* Sgraziatamente!... — Desiderate che vi parli schietto?

*Cel.* Ve ne prego.

*Val.* Sapete perchè sono qui un' ora prima che cominc il ballo?

*Cel.* Per distribuire i programmi del vostro giornale.

*Val.* V' ingannate. Per parlarvi di Paolo, della Marliani, della San Fiorenzo, di voi e di Reginaldo.

*Cel.* Qual relazione possiamo avere io e Reginaldo colle tre persone che avete nominato?

*Val.* E me lo chiedete? Siete cinque personaggi d'una stessa commedia — o più preciso — cinque fantocci, mossi da diversi fili, ma fatti agire dalla stessa mano — quella del burattinaio. Il burattinaio è cieco e si chiama Amore. Non è naturale che i fili si siano imbrogliati, e che voi agitiate mani e piedi come se foste mossi da un filo solo? Senza metafora. La Marliani ama Paolo; Paolo ama la San o renzo, ma vorrebbe amar la Marliani. Voi amate il barone, il barone ama la contessa, la contessa ama Paolo, ama il barone, ama tutti... e non ama nessuno. Eccovi un incrociamento d'amori come ne' melodrammi del Metastasio. E pazienza se da questo incrociamento si potesse ottenere una buona razza — la razza delle vere e fecondi passioni che si è perduta. Ma niente affatto! sono amoretti frivoli che non hanno scopo, nè pel cuore, nè per l'arte, nè per l'intelligenza. È forse amore quello di Paolo per la Marliani? essa l'aveva abbandonato, e Paolo era salvo; voi li riunite, e Paolo è perduto.

*Cel.* Posso accertarvi che non sapevo che il signor Barni amasse la Marliani.

*Val.* Non lo sapevate, ma avete scritto alla vostra amica che Paolo si lagna continuamente del suo abbandono.

*Cel.* Credevo si trattasse di qualche differenza tra amici.

*Val.* Siete in errore. Ciò che li muove a parlarsi è la vanità di due amanti che vogliono ricongiungere gli anelli d'una catena spezzata, pel gusto d'infrangerla alla prima occasione, dopo d'essersi chiesto reciprocamente il permesso di separarsi. Io so che Paolo deve venir qui... casualmente, e... casualmente trovarvi la signora Eugenia. Ora sapete

voi quale sarà il risultato del loro colloquio? Paolo ritornerà in casa della Marliani, e dimenticherà la San Fiorenzo, stanco della sua glaciale civetteria. La contessa si annoierà senza Paolo: si annoia così facilmente quella signora! — Non vi sarà che il barone che possa distrarla... Reginaldo è solo. . . capite?

*Cel.* Cosa dovrei fare? consigliatemi.

*Val.* Sbrogliare i fili dei cinque fantocci; fare che Paolo ami la contessa; che la signora Eugenia dica un *requiescat* a quell' anima purgante del signor Masi, e che, in fine, voi vi serbiate fedele... vostro marito...

*Cel.* Per ottoner tutto questo bisognerebbe impedire l'abboccamento.

*Val.* E con esso la riconciliazione. Lo potete?

*Cel.* Aspettate (*pensa*).

## SCENA VI.

**Eugenia** e detti.

*Eug.* (*di dentro*) Non importa: mi annunzierò da per me.

*Cel.* Troppo tardi! Però vi prometto...

*Eug.* (*entru dal mezzo*) Chi vi ha consigliato di mettere in anticamera un cameriere che non sa ripetere il nome della persona che deve annunziare? Buona sera, signor Valentino (*a Celeste*). Come stai?

*Cel.* Bene. — Sei giunta adesso?

*Eug.* (*posando lo sciallo ed il cappello*) Momenti sono: il tempo che ci vuole per cambiar l' abito e venir qui. (*a Valentino*) Ve ne andate?

*Val.* Due intime amiche, che non si vedono da quattre giorni, hanno sempre qualcosa a dirsi che un

terzo non potrebbe ascoltare senza commettere una indiscrezione. Ci rivedremo fra una mezz'ora *(esce)*.

## SCENA VII.

### Eugenia e Celeste.

*Eug. (con vivacità)* Paolo non è venuto?

*Cel. (distratta)* Non so nemmeno se verrà... non me lo ha promesso.

*Eug. (c. s.)* Gli avrai però fatto sapere indirettamente che ritornavo dalla campagna... che mi sarei trovata al ballo in casa tua... questa sera?

*Cei. (c. s.)* Glielo ho detto.

*Eug.* E ha risposto?

*Cel.* Ha risposto che ti avrebbe riveduta con gran piacere, se...

*Eug.* Se?

*Cel.* Se un impegno anteriore colla San Fiorenzo...

*Eug. (con ansietà gelosa)* Paolo va sempre dalla contessa?

*Cel.* E me lo domandi? Non parla che di lei... l'è attorno... non fa più nulla, spende, spande, si rovina...

*Eug. (mortificata)* Senti, Celeste, sarà vero quanto dici... ma come combini tutto ciò con quello che tu mi hai scritto?

*Cel.* Cosa ti ho scritto?

*Eug.* Che Paolo desiderava una spiegazione della mia partenza.

*Cel.* Infatti la tua partenza fu così improvvisa! Si lagnò di non averlo avvertito prima... che aveva qualche libro da restituirti .. un piccolo conto a saldare...

*Eug.* (*con sobbalzo d'ira, prendendo lo sciallo e il cappello*) È questa la spiegazione che il signor Barni chiedeva da me?

*Cel. (fingendo di trattenerlo)* Ma come!... te ne vuoi andare?...

*Eug.* (*c.s.*) Sì, e non chiedo che un ultimo favore da te... te ne prego... in nome de' tuoi figli...

*Cel.* Ma parla... tu mi spaventi.

*Eug.* Che Paolo non sappia che sono venuta.

*Cel.* Non lo saprà.

*Eug.* Grazie,

*Cel. (entra Paolo)* Il signor Barni! *(fra sè)* Sempre tardi!

## SCENA VIII.

Le precedenti e **Paolo**, indi **Gasparino**.

*Pao. (a Eugenia)* Vi faccio fuggire?

*Eug. (posando lo sciallo e il cappello)* No, signore, rimango *(siede)*.

*Cel.* Come sta la contessa?

*Pao.* Lo domando a voi: come sta la contessa? Sono due giorni che non la vedo.

*Eug. (fra sè con gradevole sorpresa)* Due giorni!

*Gas. (dal mezzo)* Una signora mi ha domandato se la padrona era in casa.

*Cel.* Il suo nome?

*Gas,* Lo ha scritto qui.

*Cel. (fra sè: dopo aver letto il biglietto portole da Gasparino)* La modista.

*Gas.* Devo farla entrare?

*Cel. (con vivacità)* No *(a Paolo ed Eugenia)* Permettete, *(esce dal mezzo con Gasparino)*.

## SCENA IX.

### Eugenia e Paolo.

*Pao.* *(appoggiandosi al sofà dov' è seduta Eugenia)* Come vi piacque la campagna?

*Eug.* *(sfogliando un album)* Come piacciono le memorie di tutto ciò che si è veduto e sentito, e che si amerebbe di sentir di nuovo e di rivedere,

*Paa.* Vale a dire che i rami sfrondati del vecchio inverno vi rammentarono un passato che vi era caro?

*Eug.* Mi rammentarono le foglie verdi della giovane primavera.

*Pao.* Magnifico principio d' egloga.

*Eug.* Come vi piacque la capitale?

*Pao.* Come tutto ciò che si ama e che non ci ama, che ci seduce e che ci tormenta, che si desidera e che si subisce.

*Eug.* È un indovinello?

*Pao.* Che potrei decifrarvi se lo chiedeste.

*Eug.* Sentiamo. Voi amate Milano?

*Pao.* Non si esce dall' indovinello.

*Eug.* Amate le milanesi?

*Pao.* Siete milanese?

*Eug.* Si.

*Pao.* Amo le milanesi.

*Eug.* Le amate tutte? *(ride con ironia)*

*Pao.* Tutte in una — amo voi.

*Eug.* La spiegazione è poco lusinghiera. Non avete badato alla seconda parte dell' indovinello. Non vi amo e vi tormento; mi amate e mi subite. Perdonate, è un assurdo. Si subisce tutto ciò ch'e inevitabile e necessario — una moglie forse. Un'amante

si ama; quando non si ama più, si abbandona. Questa è logica (*si alza*).

*Pao.* Chiamatelo egoismo.

*Eug.* Perchè?

*Pao.* Perchè quando facciamo della sciagura altrui una sorgente di felicità per noi soli, possiamo esser logici... ma logici come tutti i ragionatori che uccidono un sentimento con un principio.

*Eug.* Sempre più mi convinco che se vi hanno due persone al mondo, che non sono fatte per intendersi quelle due persone...

*Pao.* Siamo noi?

*Eug.* Certamente. Voi parlate dell'abbandono come del più gran dolore con cui si possa torturare una donna. V' ingannate. Quando si abbandona un' amante, si ha almeno la franchezza di dirle: io non vi amo più. Questa donna soffrirà... morirà forse, ma almeno avrà potuto dire in cuor suo: egli non mi ama più, ma mi stima... perchè se non mi stimasse avrebbe mentito... e voi avete mentito, Paolo.

*Pao.* (*fa per rispondere*).

*Eug.* Non mi interrompete. Io vi parlo d'un altro abbandono... d' un abbandono che ha le angosce del primo, senza averne le poche, ma sincere consolazioni; io vi parlo dell'abbandono morale, congiunto all' umiliante ipocrisia d' un affetto, che sostituisce al libero slancio, con cui si manifesta la passione. il calcolo freddo con cui si compie un dovere. Voi credete che si laceri il cuore a una donna quando le si dice: io non vi amo più, separiamoci!... E sia. Voi rifuggite dall' ucciderla d' un colpo solo... sarebbe troppa crudeltà, non è vero? Cosa si fa invece? Se ne prolunga la morte... le si fa assaporare l' agonia... un' agonia di tutti i giorni, di tutti i minuti. Oh, come siete generosi, o signori!

*Pao.* Ma ascoltatemi, Eugenia...

*Eug.* Cosa potete dirmi?... che l'abbandono morale che vi ho descritto esiste soltanto nella mia immaginazione? È questo che volete dirmi?

*Pao.* Sì. Voi credete che non vi ami più?

*Eug.* Ebbene?

*Pao.* Ebbene, le prove.

*Eug.* Non posso darvene.

*Pao.* Perchè non ne avete.

*Eug.* Perchè ne ho troppe. Per farlo, bisognerebbe ricostruire sei mesi della nostra vita.

*Pao.* Fatelo.

*Eug.* E impossibile. Basti il dirvi che, allorchè vi conobbi, non amavo alcuno... ero libera...

*Pao.* Come non lo siete più.

*Eug.* Come lo sono sempre. Giunto a Milano, senza amici, senza posizione, mi si offerse il destro di giovarvi presso un amico, di cui un giorno mi gittaste in faccia il nome come una macchia che non avrei potuto cancellare dal mio passato. Quest'uomo vi pose in mano un'arma pericolosa... un giornale. Ardente, fiducioso, entusiasta, vi lanciaste nella mischia coll'inconsideratezza della vostra età. Durante quel primo mese non ci vedemmo. Feci io allora un sol passo per unirmi a voi? No. Sapevo bene che, inebriato dalle gioie deliranti che dà il successo, la voce severa ma schietta dell'amicizia sarebbe stata soffocata dal vuoto schiamazzo degli adulatori. Sopravvenero i giorni dello sconforto. In uno di quei momenti vi ricordaste di me... di me che sebbene dimenticata, avevo sempre pensato a voi... *(commossa)* Paolo, non ne parliamo... quei giorni non possono più ritornare!

*Pao.* Ritorneranno, se lo volete.

*Eug.* Non lo credo. Voi siete giovane... avete le pas-

sioni dell' età vostra... Ripeto le parole di poco fa: amarmi e subirmi è un assurdo. Pensate al vostro avvenire; voi possedete tutto ciò che si richiede per essere felice; siatelo senza di me, lo potete.

*Pao.* Non lo posso. Voi mi parlate d'avvenire in un momento in cui la sfiducia si è impadronita di me.

*Eug.* La sfiducia!...

*Pao.* Si. Giammai come in questi quattro giorni di lontananza; ho sentito quanto voi siate necessaria alla mia esistenza. Ho molti torti verso di voi, lo confesso; vi posposi a una donna che mi accolse sorridendo finchè ne lusingai la vanità od il capriccio. Oppresso dalla tormentosa realtà del presente; deriso da quelli che si son fatta dal passato un'arma per incatenare il presente e combattere l'avvenire ripensando alle parole di mio padre che mi suonano sempre all' orecchio, sinistre come una predizione mi sono guardato attorno, e vedutomi solo e incompreso ho chiesto all' impassibile civetteria di questa donna, ciò che voi sola potete ridarmi, il coraggio.

*Eug.* *(commossa)* Paolo!...

*Pao.* Ebbene?

*Eug.* *(porgendogli la mano)* Coraggio! La parte che mi assegnate è troppo bella; ho cuore bastante per comprenderla e per accettarla.

*Pao.* Lo sapevo.

*Eug.* *(ritira la mano).* Ma intendiamoci. Non dovete dimenticare che chi assume questa difficile parte... d'angelo, è una donna. Come donna, ho un difetto...

*Pao.* Uno solo?

*Eug.* Uno che li compendia tutti: — sono gelosa.

*Pao.* Lo sono anch' io.

*Eug.* Voi... e di chi?

*Pao.* Di Lorenzo.

*Eug.* Credete sempre che Lorenzo mi ami ?

*Pao.* Mi sapreste dire com' è che si trovò in casa vostra, appunto il giorno in cui mi lasciaste?.. Eppoi quelle sue visite troppo frequenti... certe passeggiate fatte sotto il tuo braccio...

*Eug.* Bene: vi prometto di non veder piu Lorenzo... ma a un patto...

*Pao.* Quale?

*Eug.* Che nè vediate, nè parliate più alla contessa.

*Pao.* Stasera è impossibile.

*Eug.* Perchè ?

*Pao.* Perchè rimanendo al ballo vedrò la contessa: vedendola dovrò salutarla.

*Eug.* D'accordo. Dal canto mio vi prometto che se mi vedrete accettare di nuovo il braccio di Lorenzo ?...

*Pao.* Anche stasera ?

*Eug.* Anche stasera.

*Pao.* Ebbene ?

*Eug.* Sarà segno che tutto è finito fra noi.—Vien gente. — Finito per sempre... non lo dimenticate.

## SCENA XII.

**Agesilao** e detti, indi **Celeste**.

*Age. (entra ansante dal mezzo con un cerino acceso)* Voi qui, amici miei !... Scusate se non fo' complimenti. Ho udito il rumore d'una carrozza che si è fermata alla nostra porta. Un conte ed una contessa che vengono alla mia festa !... Do fuoco al salotto e corro subito a salutarli *(esce dalla sinistra).*

*Cel. (entra dal mezzo)* Dov' è mio marito ?

*Pao.* Dà fuoco al salotto.

*Cel.* Fuoco al salotto!

*Pao.* Non vi spaventate: lo illumina. Eccolo di ritorno.

*Age.* *(rientrando)*. Tutto è pronto.

## SCENA XIII.

**Gasparino** e detti, indi il **Conte di S. Fiorenzo, Delfina, Reginaldo, Lorenzo, Valentino** e altri signori invitati.

*Gas.* *(entra dal mezzo tenendo in mano due doppieri accesi)* Gl'invitati sono giunti: devo farli entrare?

*Age.* Dove li hai presi quei due doppieri?

*Gas.* Sono quelli dell'anticamera.

*Age.* Oh, povero me.., li ha lasciati al buio! *(strappa di mano i doppieri a Gasparino, va incontro inchinandosi ai signori che sopraggiungono, li precede verso il salotto, e mentre gli vanno sfilando davanti, rinnova gli inchini)*. Signor conte, signora contessa... sono confuso, sono umiliato, avvilito...

*Con.* Ma di che, caro signore?

*Del.* Vi assicuro, anzi, che la scena non poteva essere più originale. Il vostro cameriere non ci voleva lasciar entrare se prima non gli dicevamo nome, cognome, patria, qualità e professione. Poi, fatta una gran riverenza, ci ha lasciati al buio. *(ride)* Mi accorgo adesso che in quel frattempo dev'esser nata un po' di confusione. Vedo infatti il conte che dà il braccio ad una signora... e io mi trovo al vostro fianco, signor barone.

*Reg.* *(con galanteria)* Mi permettete, contessa, di credere che la sorpresa non fu sgradevole?

*Del.* Credere no: contentatevi di sperarlo, *(queste parole Delfina le dice entrando a braccio di Reginaldo*

*nel salotto, dove gli altri a mano a mano li hanno prèceduti, e volgendo il capo con civetteria verso Paolo)*

*Pao.* *(fa per seguire Delfina e Reginaldo con un movimento di dispetto geloso. Valentino, ch' è rimasto ultimo, lo ferma.)*

*Val.* Paolo, devo parlarti.

*Pao.* *(va a sedere sul sofà e con indifferenza ostentata)* Li hai veduti?

*Val.* Sì, e ho veduto anche la Marliani. Le hai parlato?

*Pao.* Non dovevo farlo?

*Val.* Vi sarete rappatumati?

*Pao.* Certo.

*Val.* La contessa dunque si tiene sempre sulla difensiva? Me ne sono accorto.

*Pao.* (*con vivacità*) Da che?

*Val.* Da certi sorrisetti prodigati al barone.

*Pao.* (*c. s.*) Hai veduto anche tu?

*Val.* Paolo, credi a me: dovresti convincerti d'una cosa...

*Pao.* Quale?

*Val.* Che si può essere uomini di spirito in un giornale, e sciocchissime creature in un gabinetto. Vuoi scommettere che il barone approfitta della tua diserzione, batte in breccia e la costringe a capitolare?...

*Pao.* (*si alza agitato*) Vedremo!

*Val.* Ritorni all' assalto?

*Pao.* Può darsi.

*Val.* E la Marliani?

*Pao.* Oh, lasciami in pace! non vedi che soffoco di dispetto... che mi trovo...

*Val.* Fra due greppie — non te l'ho detto? — fieno d'agosto e fieno di maggio. Ma sai tu che se la

contessa... zitti: eccola! *(entra Delfina a braccio di Celeste)* Facciamole un inchino con molto sussiego. Così. — Ora lasciamole: esse parleranno di te, e intanto io ho una buona idea da comunicarti *(esce dalla sinistra con Paolo)*.

## SCENA XIV.

**Delfina** e **Celeste**, indi **Paolo** e **Valentino**.

*Cel.* *(che nel frattempo è andata a sedersi sul sofà con Delfina)* Come vi sentite?

*Del.* Qui si respira. Il vostro salotto è troppo angusto per tante persone. E poi, mi volete schietta? i concerti di dilettanti mi annoiano. La signora che canta la *romanza del salice* singhiozza troppo. Ma parliamo d'altro. — Quanto tempo è non vedete il signor Barni?

*Cel.* Da ieri sera.

*Del.* Lo credevo ammalato. Avete notato com'è pallido?

*Cel.* *(sorride con malizia)* Ah, signora contessa... sono le emozioni. La vita del signor Barni è un romanzetto...

*Del.* E s'intitola?

*Cel.* *Pene di cuore.*

*Del.* È innamorato?

*Cel.* Alla follia. Stasera, senza volerlo, ho dovuto assistere a una scena originalissima, che si è chiusa con una riconciliazione finale. Conoscete la signora Marliani?

*Del.* Di nome soltanto. Il conte le ha parlato, e la trovò gentilissima... Però, se non erro, si erano divisi?

*Cel.* Sabato mattina — e oggi, mercoledì sera, hanno fatto pace *(rientra Paolo a braccio di Valentino).*

*Del.* Povero signor Barni! Eccolo che rientra col suo Pilade.

*Cel. (abbassando la voce)* Lo conoscete il signor Valentino?

*Del.* Da ieri sera.

*Cel.* Sentitene una di lui che è originale *(parlano sottovoce).*

*Val. (piano a Paolo passeggiando nel fondo)* Più che ti studio, meno ti capisco. Tu sei l' incarnazione della sciarada. Un napoleone d'oro sull'asse di picche! Una delle due: o diventi matto, o hai uno di quegli zii d'America, che non si vedono più nemmeno nelle commedie.

*Pao. (voltandosi tratto tratto a guardare Delfina)* No; ho creduto che il barone volesse soverchiarmi, quando puntò i suoi cinque franchi. Ecco perchè ho quadruplicato la posta.

*Val.* Ti rovini senza un costrutto. Eh! se mi trovassi ne' tuoi panni?

*Pao.* Che faresti?

*Val.* Ma non vedi che la contessa aspetta che tu le parli? Una contessa... napoletana, che interviene alle feste di ballo in famiglia della piccola borghesia!... Ecco un' altra sciarada in crinolina di cui presto o tardi saprò trovar la parola. *(si avvicina al sofà con Paolo)* Perdono se interrompo. *(a Cel.)* Nella mia qualità di direttore del ballo, credo che due o tre di quei seggioloni possano impedire lo sviluppo delle quadriglie. Si compiacerebbe la signora di dare gli ordini in proposito al cameriere?

*Cel.* Subito, signor Valentino *(si alza).*

*Val. (la conduce lontano dal sofà, e focendo le viste di misurar lo spazio interposto fra i seggioloni)*

Prego d'osservare. Questo seggiolone impedisce il passo, *(abbassa la voce)* come la nostra presenza qui impedisce che Paolo possa parlar liberamente colla contessa. Entriamo nel salotto e vi comunicherò un mio progetto. *(forte)* Sono giuste le mie osservazioni?

*Cel.* Giustissime *(esce dalla dritta con Valentino. Nel frattempo Paolo va a sedere presso Delfina).*

## SCENA XV.

**Paolo** e **Delfina**, indi **Eugenia**.

*Del. (continuando il dialogo incominciato sotto voce momenti prima)* Ebbene, sì: quel *contentatevi* di *sperarlo* rivolto al barone fu pronunciato con accento significativo.

*Pao.* Lo confessate?

*Del.* Come voi dovete confessarmi di non esservi lasciato veder da me in questi due giorni per un puerile dispetto che non so perdonarvi.

*Pao.* Non vi ho chiesto scusa?... non basta? volete che lo faccia in ginocchio?

*Del.* E perchè no? Conosco *un tale* che non si farebbe pregare.

*Pao.* E questo tale?

*Del.* Il barone.

*Pao.* Sempre colui...! finirò per provocarlo.

*Del. (gli stende la mano con civetteria)* Paolo, non se ne parli più.

*Pao.* Mi farete impazzire, Delfina! *(le bacia la mano con trasporto).*

*Eug. (si presenta su la soglia dell' uscio di sinistra, ma veduto l' atto di Paolo, si ritira prestamente).*

*Del. (vede Eugenia)* Ah!

*Pao. (alzandosi)* Cos' è stato?
*Del.* Nulla. *(applausi nel salotto, entra Valentino)*!

## SCENA XVI.

**Valentino,** un suonatore di pianoforte, uno di flauto, uno di violino e detti.

*Del.* (*alzandosi a Valentino*) È finito il concerto?
*Val.* Sono alla chiusa: finalmente si ballerà. (*conducendo i suonatori al loro posto in fondo alla sala*) Signori dell'orchestra, vi auguro buone dita e polmoni instancabili (*i suonatori accordano gli istrumenti*).
*Del.* Da che s' incomincia, signor Valentino?
*Val.* Da un waltz di Straus, signora contessa.
*Del. (leva un carnet e scrive)* Vi noto pel primo waltz, signor Barni. *(nuovi applausi. I suonatori incominciano il waltz.)*

## SCENA XVII.

Tutti meno **Eugenia** e **Agesilao.**

*(Entrano ridendo e parlando fra loro. Le signore seggono in giro; gli uomini si stringono in diversi gruppi, indi si muovono per far gli inviti nell' ordine seguente).*

*Reg. (inchinandosi)* Posso sperare, contessa?
*Del. (mostra il carnet)* Foste prevenuto: osservate.
*Reg.* Pel primo dopo il waltz?
*Del.* Volentieri *(scrive sul carnet).*
*Reg. (passa al lato opposto della sala e parla piano a Celeste).*
*Pao. (inchinandosi)* Il barone vi ha invitata?
*Del.* Pel primo dopo il waltz.

*Pao.* Notatemi per la contraddanza.

*Del.* Se la contraddanza verrà la terza *(scrive).*

*Val.* *(invita una grassa e grossa signora di 40 anni)* Ballate il waltz, signora Eufrasia?... Il waltz strisciato? — Bene: strisciamolo insieme, se non vi dispiace.

*Cel.* *(rispondendo a Reginaldo che fa il suo invito)* Accetto, ma non m' illudo: sono gentilezze di seconda mano. *(gli altri invitati fanno alla loro volta gl'inviti, e quando le coppie dei ballerini hanno preso il loro posto rispettivo intorno alla sala, Agesilao entra correndo dalla sinistra).*

*Age.* Fermi! fermi! *(la musica cessa: i ballerini si aggruppano intorno ad Agesilao, lasciando uno spazio vuoto davanti al pubblico).*

*Tutti.* Ebbene?

*Cel.* Ch' è stato?

*Age.* La signora Marliani è svenuta.

*Pao.* *Lor.* } Svenuta! *(accorrono in pari tempo).*

*Eug.* *(entra pallida, vacillante, e prendendo con vivacità significativa il braccio offertole da Lorenzo, dice a Paolo)* Grazie, signore! *(dirigendosi verso il gruppo)* Prego di non interrompere il ballo per me: è stato un malessere momentaneo. *(piano a Lorenzo)* Usciamo. *(forte agli altri)* Permettete. *(esce dal mezzo a braccio di Lorenzo).*

*Val.* Ai vostri posti, signori! *(piano a Paolo scuotendolo)* La contessa ti guarda.

*Pao.* *(riscuotendosi)* Balliamo!

*Val.* *(ai sonatori)* Waltz! *(ricomincia la musica).*

*Pao.* *(lanciandosi nel ballo con Delfina)* Il waltz stordisce....

*Del.* E fa dimenticare! *(seguono le altre coppie, e cade la tela.*

FINE DELL' ATTO TERZO.

# ATTO QUARTO

—

Due mesi dopo. — Salotto arredato sfarzosamente nel palazzo del conte di San Fiorenzo. — Due usci laterali e uno d'ingresso nel mezzo; quello di destra mette al gabinetto di Delfina, quello di sinistra all'appartamento del conte. Alla diritta, nel fondo, un caminetto di marmo con fuoco acceso, e sópravi uno specchio con pendola, vasi di porcellana e doppieri accesi. — Di faccia al caminetto una finestra chiusa da tendine. — Alla dritta verso il proscenio un tavolino con giornali e album; nel mezzo un altro tavolino con bottiglie di vini scelti, ecc. Un piano-forte nel fondo, presso al caminetto.— Sofà, seggioloni, ottomane e doppieri accesi, sparsi pel salotto con quello studiato disordine che non si disgiunge dal buon gusto e dall'eleganza.

## SCENA PRIMA

### Il Conte e Delfina.

*Delfina seduta davanti al caminetto in atto d'aprire un elegante forzieretto intarsiato. Il conte è fermo sulla soglia dell' uscio di mezzo, e tiene sollevato un lembo della portiera.*

*Con. (Entrando)* Delfina!

*Del. (si alza con un sobbalzo, posa il forziere sul caminetto, e ne cela prestamente la chiave)* Voi qui, signor conte!

*Con. (ironico)* Vi sorprende?

*Del. (sorridendo)* Caro conte, non è sorpresa... ho avuto paura.

*Con.* E da quando in qua la mia voce vi fa paura?

*Del. (con vezzo)* Da quando la signoria vostra si permette di piombarmi improvvisamente alle spalle....

*Con.* Come un marito?

*Del.* O come un amante. Ma!... *(si lascia cadere sur un seggiolone presso il tavolino e scorre con distrazione un giornale).*

*Con. (in piedi presso il seggiolone)* Sospirate?

*Del.* Sospiro pensando che avete perduto persino l'abitudine... delle sorprese.

*Con.* Credo che, tra le mie abitudini, non fosse la più gradita.

*Del.* Un tempo lo era!

*Con.* Sapete qual' è il tempo in cui s' aggradiscono le sorprese?

*Del.* Sentiamo.

*Con.* Quando non si ha nulla a tener nascosto.

*Del. (posa il giornale e si alza)* Chi vi udisse, signor conte, direbbe...

*Con.* Che non siete schietta con me, e avrebbe mille volte ragione. Anzi tutto, quando vi siete alzata da tavola, eravate pallida... soffrivate. Cara Delfina, voi siete ammalata... gravemente ammalata.

*Del. (Sorridendo)* Ne sapete più del medico?

*Con.* Rispetto a voi, sì. In cinque anni, ebbi campo d'acquistare molte cognizioni pratiche intorno al vostro organismo. In cinque anni abbiamo percorso l'Inghilterra, la Francia, la Svizzera. *(con significazione)* Vi confesso che, sulle prime, ne fui sorpreso; specialmente allorchè mi accorsi che ciascuno di quei climi, benchè diverso, favoriva lo sviluppo di questo germe. Malattia strana che si palesa cogli stessi sintomi, a Londra come a Parigi, a Zurigo come a Milano e che finora ho curato coi viaggi e colle distrazioni. Sapete già che, fra quattro giorni partiremo per la Toscana: devo però avvertirvi

che se questa malattia, che aspirate coll'aria dei paesi che percorriamo, fosse già passata allo stato cronico, mi obblighereste a lasciare un sistema di cura, poco utile a voi, e dannoso a me, che non ho più nè salute, nè giovinezza.

*Del.* Signor conte, lasciamo il parlar figurato: io ho il coraggio di chiedervi la verità... ma la verità com'è.

*Con.* La verità nuda?... non com'è, ma come la si dipinge. Certe nudità mettono i brividi, amica mia. Percio vi dico che siete ammalata... che la vostra malattia ha un nome strano... strano come i suoi sintomi e i suoi parossismi.

*Del.* E questo nome?

*Con.* Permettemi di non dirlo. Quand'io lo pronunzierò, sarà segno che avrò disperato della guarigione (si *odono alcuni evviva accompagnati dal tintinnio dei bicchieri che si urtano*).

*Del.* (*con dispetto*) Li udite!

*Con.* Poveri diavoli! festeggiano a modo loro l'ultimo giorno di carnevale. Ciò vi sorprende?

*Del.* Mi sorprende che vogliate obbligarmi a vivere con simil gente, che mi mettiate al contatto d'una società....

*Con.* Equivoca forse?

*Del.* (*c. s.*) Si.

*Con.* Ne più nè meno, come la nostra posizione. Le classi sociali, come la società di cui fanno parte, hanno il loro uffizio di pubblica sicurezza, che le tutela contro le provenienze sospette. Chi viaggia con carte false non deve meravigliarsi se si vede respinto ai confini, ed è costretto a passar la notte al corpo di guardia, in mezzo al fumo delle pipe dei doganieri. E poi, per equivoca che la sia, questa società deve avere le sue eccezioni.

*Del.* Per me vi giuro che non ne ha alcuna.

*Con.* Due mesi sono non parlavate così.

*Del.* Due mesi sono? Quando?

*Con.* La notte di quella tal festa di ballo in famiglia, ve ne ricordate?

*Del.* Signor conte, parliamoci a viso aperto: m'accorgo dalle vostre allusioni sarcastiche che sospettate di me. La malattia che credete curare coi viaggi e colle distrazioni, è nell'aria infettta che respiriamo. Ponetemi nella vostra sfera, tra persone di spirito che mi capiscano, e non prendano un complimento per una dichiarazione. Finchè mi esporrete al contatto degli sciocchi o dei presuntuosi, io dovrò a mia insaputà fomentare speranze che non divido; e quando vorrò rispondervi col ridicolo, mi vedrò costretta, come stasera, ad alzarmi da tavola, e a togliere colla mia presenza il pretesto alle impertinenze. Ma ormai il mio partito è preso: vi prometto che queste scene non si rinnoveranno.

*Con.* (*rabbonito, stringe le mani di Delfina*) Accetto la vostra promessa e desidero che la manteniate (*entra Paolo*).

## SCENA II.

**Paolo** e detti.

*Con.* Venite innanzi, signor Barni: Delfina sta meglio

*Pao.* Sono lieto di poterlo annunziare ai vostri commensali, che mi hanno nominato a unanimità loro rappresentante presso la contessa (*per uscire*).

*Con.* È meglio che lo faccia Delfina stessa colla sua presenza. Noi fumeremo un sigaro qui, se non vi dispiace.

*Pao.* (*offre la mano a Delfina per accompagnarla e le dice piano*) Ho bisogno di parlarvi, Delfina.

*Del.* (*piano nell'uscire*) Anch'io sig. Paolo. (*Paolo saluta e Delfina esce dal mezzo*).

*Con.* (*fra sè, seguendoli collo sguardo*) Qual donna!

## SCENA III.

### Il **Conte** e **Paolo**.

*Con.* (*offrendo una scatola di sigari*) Delfina vi avrà detto che noi lasciamo Milano fra quattro giorni (*accendono i sigari e fumano*)

*Pao.* *con agitazione penosa che andrà crescendo durante l'atto*) No, signore. L'ho saputo poco fa dal barone.

*Con.* (*attizza il fuoco, indi colle spalle volte al caminetto*) Quel povero Reginaldo non fa che parlare... è il primo suo viaggio, credo.

*Pao.* (*con vivacità*) Il barone parte con voi?

*Con.* Non lo sapevate? (*osserva Paolo*).

*Pao.* (*si rimette*) No, signor conte.

*Con.* Avrei preferito un compagno di viaggio, se non più spiritoso, più istruito almeno. Delfina però mi assicura che la nostra gita sarà deliziosa... Prevedo che mi annoierò mortalmente, e ripenserò con rincrescimento alle belle sere che passammo insieme... Sono due mesi che ci conosciamo. Come sfumarono rapidi questi due mesi!

*Pao.* (*tormentando il sigaro con distrazione*) Ve ne dispiace?

*Con.* Assai: tanto più che mi reco in toscana per compiacere esclusivamente a Delfina.

*Pao.* (*c. s.*) Ah!

*Con.* Capricci di donna. Durante questi due mesi feci i più bei progetti... progetti poco attuabili forse. Tra essi però ve ne ha uno che vi riguarda, e che ho spesso vagheggiato con predilezione...

*Pao.* Un progetto che mi riguarda?

*Con.* Si.

*Pao.* Ed è?

*Con.* (*chiude l' uscio di mezzo, e spinto innanzi un seggiolone, invita Pavlo a sedere*) Udite. (*siedono*) Io ho quarantacinque anni sonati, e sono cagionevole di salute; ciò lascia supporre che ne ho avuto venti, e che ho commesso qualche peccatuccio, più o meno veniale, secondo le occasioni... Chi è che non fa qualche pazzia a vent' anni? Tutti quelli che muoiono a diciannove, probabilmente. Padrone di me e della mia fortuna a vent' anni, credetti che l' unico conto da rendersi al mondo delle nostre ricchezze fosse quello di non aver saputo spenderle allegramente. Premetto che le ho spese, e che non mi sono annoiato. Qualcuno scrisse che il superfluo dei ricchi è il necessario de' poveri: fedele a questo principio, considerai come poveri tutti quelli che non avevano ottantamila lire di rendita come me: soccorsi i bisognosi, ma colle bisognose allargai la mano... vissi la vita, in poche parole — forse la vissi troppo, perchè, giunto a quest' età, non mi accorga... (*sorridendo*) A ogni modo, non ho rimorsi.

*Pao.* Sarete felice.

*Con.* Perchè non ho rimorsi? Che intendete per felicità, amico mio?

*Pao.* Possedere i mezzi di fare il bene.

*Con.* Li posseggo.

*Pao.* Un nome.

*Con.* L' ho: e poi?

*Pao.* Avere una posizione.

*Con.* Eccoci al punto: io non ho una posizione.

*Pao.* Voi, signor conte!

*Con.* Vi ho detto che godo una rendita d' ottantamila lire e che sono nobile quanto si può esserlo. Quale

corrispondenza trovate voi tra le mie relazioni sociali, il nome che porto, e le ricchezze di cui dispongo? Io vivo tra la società borghese e mi pregio d' aver per amici tutt' i giovani di talento e di cuore, come siete voi. Però, nella mia qualità di patrizio napoletano, avrei dovuto praticare le più illustri case del patriziato lombardo, non è così?

*Pao.* Potevate farlo.

*Con.* Si, se avessi potuto presentarmi in esse falsando qualche connotato del mio passaporto sociale.. Vi prego di non insistere per saperne oltre. Il resto che potrei aggiungere fa parte d' un segreto che non mi appartiene. — Ho io dunque una posizione? No. Posseggo i mezzi di riconquistar la posizione che ho abbandonato? Si. Eccoci al progetto che vi riguarda. Francamente: volete venire con me a Napoli, e fermarvi stabile residenza?

*Pao.* Posso chiedervi in che qualità, signor conte?

*Con.* Nella vostra — come giornalista.

*Pao.* Un giornale che fondate voi?

*Con.* Si.

*Pao.* Questo giornale sarà l' organo d' una classe?

*Con.* S' intende.

*Pao.* La vostra?

*Con.* La mia.

*Pao.* Quali sono i principii della vostra classe?

*Con.* Quelli che ogni buon gentiluomo professa — principii incrollabili come la nostra fede, e antichi quanto i nostri stemmi.

*Pao.* (*con velata ironia*) Grazie, signor conte.

*Con.* Ricusate?

*Pao.* Ricuso perchè i miei principii non sono i vostri.

*Con.* Non ammetto in nessun modo quest'antagonismo di principii che supponete. Siamo uomini onesti tutti e due?

*Pao.* Lo siamo,

*Con.* Quand'è così, possiamo differire ne' mezzi, giammai nello scopo che entrambi ci proponiamo.

*Pao.* Siete in errore, signor conte. Supposto identico il nostro scopo, non lo potrei conseguire col farmi l'organo d'una classe. Il programma del mio giornale, è il programma d'azione di tutti quelli che si valgone dell'*umorismo* come dell'ultima forma d'una letteratura decrepita — unica espressione d'una società che va lentamente sfasciandosi e che stanca del suo presente, ma non sfiduciata del suo avvenire, viva la vita de' vecchi, e riscuote la morta fibra, galvanizzandosi colle sue memorie. Figli dell'epoca nostra, abbiamo ripudiato a fronte alta le infeconde e immorali tradizioni della scienza in cipria, dell'arte in sandali, della letteratura in parrucca. Nel fondo de' nostri cuori avvi un grido d'entusiasmo per ogni grande virtù che sorge — una voce di compianto per ogni grande virtù che tramonta. Noi abbiamo dichiarato guerra aperta e leale — ma guerra senza quartiere — ai piccoli vizii, alle piccole abbiettezze, alle piccole codardie, che rampollarono dalle piccole passioni dell'età nostra... noi in fine, apparteniamo a tutte le classi, ma non siamo gli organi di nessuna.

*Con.* (*si alza*) Di chi dunque siete i rappresentanti?

*Pao.* (*si alza*) Della nostra coscienza.

*Con.* Con qual diritto esercitate questo tribunato civile? chi siete? come vi chiamate? La società non vi riconosce.

*Pao.* Tanto peggio per la società

*Con.* Perchè tanto peggio?

*Pao.* Perchè rinnega sè stessa.

*Con.* La società ha però il diritto di chiedere il vostro nome.

*Pao.* E che la società lo sappia — siamo gli *Spostati.*

*Con.* Uomini che hanno una falsa posizione — voi, signore.

*Pao.* Uomini che non ne hanno alcuna — voi, signor conte.

*Con.* (*ride*) Sono uno spostato ?

*Pao.* Ammesso quanto poco fa avete detto, voi, in senso inverso del barone Franchi, rappresentate la *spostatura* di classe; come io quella de' principii.... e forse del cuore; come i coniugi Agesilao quella della famiglia e dell'educazione; come Valentino quella dell'arte, della letteratura e del giornalismo — triplice *spostatura.*

*Con.* Secondo voi, siamo tutti spostati ?

*Pao.* Quasi tutti: sapete chi non lo è ?

*Con.* Chi ?

*Pao.* Tutti quelli che hanno una falsa posizione. Le false posizioni... sono le posizioni.

*Con.* E un enigma sul gusto di quello della sfinge tebana: chi vorrà decifrarlo sarà divorato.

*Pao.* Finché non giunga chi uccida la sfinge, dopo aver decifrato l'enigma. Quest'uomo si chiamerà Edipo.

*Con.* Credete alla mitologia ?

*Pao.* Come un simbolo.

*Con.* (*stringe le mani di Paolo*) Abbasso le armi e chiedo quartiere.

*Pao.* Come tutti i valorosi, voi capitolate col fucile sul braccio.

## SCENA IV.

**Valentino** e detti.

*Val.* E a tamburo battente. Se il signor Conte ha bisogno d'un tamburino ?

*Con.* Un tamburino che si farebbe uccidere battendo la carica. Qualora occorra, non sarete dimenticato (*esce dal mezzo*).

## SCENA V.

### Paolo e Valentino.

*Val.* (*prende un sigaro dalla scatola ch' è sul tavolino, l' accende e si sdraia sur una poltrone*) Parole! parole! parole! Amleto ha ragione. Benedetto chi inventò il laconismo del napoleone d' oro. Io le abborrò le parole...

*Pao.* (*chè nel frattempo avrà percorso in varii sensi il salotto assorto in uu pensiero doloroso, si accosta a Valentino, e battendogli sulla spalla*) Valentino!

*Val.* Eh!

*Pao.* Sai che Delfina parte?

*Val.* (*adagiandosi meglio sulla poltrona*) Salute a chi resta.

*Pao.* Parte col barone!...

*Val.* Buon viaggio!

*Pao.* Ma in nome di Dio... Valentino! non parlarmi così... se tu sapessi quale inferno ho nel cuore!

*Val.* (*si alza*) La contessa parte?

*Pao.* Sì.

*Val.* Parte col barone?

*Pao.* (*con espressione di gelosia*) Col barone!...

*Val.* Ho augurato loro il buon viaggio: mi sembra che non si possa essere più compito (*siede di nuovo*).

*Pao.* Tu scherzi... tu che non sai cosa sia amare una donna... e perderla... e pensare che, quando sarà lontana da te, ti dimenticherà... ti dimenticherà per un altro... Oh, credimi. è tale angoscia da perderne la ragione!...

*Val.* Di chi è la colpa?

*Pao.* (*c. s.* Lo so che lo colpa è mia: è il solito ritornello. Ogni qualvolta coll'anima lacerata ti chieggo a mani giunte un conforto, tu mi rispondi con un sogghigno... Teorie... sempre teorie! Che cosa è l'amore pei pari tuoi?... E un'abberrazione dei sensi E la donna?... perchè fu creata la donna?...

*Val.* Perche l'uomo avesse una costola di meno e una tribolazione di più.

*Pao.* (*si lascia cadere sur un seggiolone, e volta le spaile a Valentino con dispetto*).

*Val.* (*si alza, e appoggiandosi al seggiolone di Paolo con accento dolce e amichevole*) Paolo, dà retta a me: lasciala partire.

*Pao.* Non partirà... non voglio che parta,..

*Val.* A che pro? quella donna non ti ama — non t'ha mai amato.

*Pao.* (*c. s.*) Ora lo dici?... eppure sei tu.... tu stesso che mi consigliasti di sagrificarle Eugenia!...

*Val.* La Marliani ti amava troppo; la contessa invece non ti amava affatto; fra il troppo e il nulla, ho scelto il nulla come meno pericoloso. Ammesso che tu avessi il sangue fosforico come un zolfanello, credetti che la vicinanza dell' acqua in ghiaccio lo preservasse dall' infiammarsi. Mi ero basato sur un esperienza fisica... Rinnego la fisica.

*Pao.* E l' amavo!... oh, se l' amavo!

*Val.* Lo credo.

*Pao.* Come non fidarsi alle sue parole!

*Val.* Mondo ingannatore!

*Pao.* Come non credere ai suoi giuramenti!

*Val.* Benedette donne, giurano sempre!

*Pao.* Il cuore mi si schianta. (*si volta stende la mano a Valentino e asciugandosi gli occhi*) io ne morrò Valentino.

*Val.* (*commosso*) Ragazzo, tu piangi... tu, Mefistofele, demonio dal cuore di marmo, che hai ipotecato il tuo infernale sogghigno per un trimestre anticipato di associazione? Basta dunque! Il dramma è finito: giù il sipario e incominciamo la farsa. Sai tu qual'è l'unica risorsa ch'è rimasta al tuo povero Valentino per vivere?

*Pao.* No.

*Val.* Quella di morire.

*Pao.* Tu scherzi?

*Val.* Leggi (*levando un mazzo di lettere ne trae una e la dà Paolo*) Annunzio il mio prossimo suicidio.

*Pao.* (*terminando di leggere*) « I quaranta franchi che « aspetto da voi, o signore, potranno farmi rinun- « ziare a una funesta, quanto necessaria risoluzio- « ne. « Perche hai scritto queste lettere?

*Val.* Diavolo!... per distribuirle.

*Pao.* E se qualcuno di quelli a cui scrivi, ricusandoti i quaranta franchi, facesse annunziare il tuo suicidio sulla gazzetta?

*Val.* Tengo già in pronto le mie memorie d'oltre-tomba, che mi verranno pagate cinquecento franchi. Con cinqnecento franchi posso starmene morto tranquillamente qualche mesetto.

*Pao.* E dopo?

*Val.* Quando il morto non avrà più da vivere?... Eh via! come se a un romanziere par mio mancassero i mezzi di risuscitare!

## SCENA VI

I precedenti **Delfina**, **Celeste**, il **Conte**, ed **Agesilao**

*Con.* (*entra parlando con Agesilao*) Ma certo, caro signore: pranzai con inglesi e prussiani; i primi

bevono il thè, i secondi preferiscono la doppia birra.

*Age.* Mi vanto di non aver pregiudizi nazionali, illustrissimo signor conte: dopo pranzo sono cosmopolita.

*Con.* (*si avvicina a Cèleste che parla con Delfina*) State in guardia, cara signora! vostro marito ha una universalità di gusti, che credo pericolosa. (*parla piano*) *con Celeste. Delfina si stacca dal gruppo e siede rimpetto al pianoforte*).

*Reg.* (*appoggiandosi al seggiolone di Delfina che scorre uno spartito con distrazione*) Contessa, come vi divertite?

*Del.* (*accennando gli astanti con ironia*) Lo domando a voi, barone: come vi divertite?

*Pao.* (*accennando a Reginaldo e Delfina*) Li vedi, Valentino!...

*Val.* (*sotto voce*) Non farmi scene, sai? Aspetta ch'ella sia sola...

*Pao.* Hai ragione. (*siede in un angolo del proscenio. Valentino si avvicina ad Agesilao*).

*Con. lascia Celeste, e va a sedersi vicino a Paolo*) Avremo un' allegra serata. Sulla mezzanotte ci recheremo alla Scala. Delfina non ha un' idea dei vostri famosi veglioni: l'è venuto il capriccio di fare il giro della platea in domino. Buon per lei che il barone si è offerto gentilmente d' accompagnarla,..

*Pao.* (*con sorpresa dolorosa*) Il barone accompagnerà la contessa?.. mascherato con lei?

*Con.* Certamente. — Cosa suonate, Delfina?

*Del.* (*dal suo posto*) Nulla! Scorrevo distratta la sinfonia della *Gazza Ladra.*

*Con.* Un nuovo mondo nell' arte.

*Cel.* La *Gazza Ladra* mi ricorda l' epoca più bella della mia giovinezza (*fissando Delfina*). Una mia

amica d' infanzia esordiva a Bukarest con questo spartito.

*Val.* *(con intenzione a Celeste)* Un' amica d'infanzia?

*Cel.* Costanza Bruni: la conoscete?

*Val.* *(sbirciando Delfina)* La udii nominare, Un mezzo soprano da *cafè chantant.* I giornali parlarono due volte sul conto suo: quando esordì pel suo fiasco, e quando morì...

*Del.* E morta?

*Val.* A meno che non l'abbia uccisa un corrispondente teatrale, signora contessa, dovrebbe esser morta in America di febbre gialla.

*Del.* Poveretta? (*scorre la tastiera*),

*Cel.* (*piano a Valentino*) Due prove fallite!.... Quel volto è di marmo.

*Val.* (*c. s.*) Marmo di Carrara. E pensare che di questa bella statua il mio amico Paola voleva fare una donna! povero Pigmalione!

*Con.* (*alquanto turbato*) Signori, se non vi dispiace faremo un piccolo giro nella serra. La è una vecchia abitudine del dopo pranzo. Vi mostrerò una superba camelia che credo unica nel nostro clima.

*Val.* Oh, le camelie!

*Con.* (*offrendo il braccio a Celeste*) Vi piacciono?

*Val.* Come un simbolo, signor Conte.

*Con.* E voi, Delfina, non venite?

*Del.* (*posando un atbum aperto sül tavolino*) Il signor Barni mi ha promesso una nuova romanza per l'album. — *L'ultimo addio!* — (*additando a Paolo una sedia presso il tavolino*) Al vostro posto, signore! (*al Conte*) Vi aspettiamo. (*escono tutti dal mezzo eccetto Paolo e Delfina*).

## SCENA VII.

### Paolo e Delfina

*Pao.* Voi non avreste dovuto aprirlo quell' album.

*Del.* Perchè?

*Pao.* O almeno dovevate strapparne una pagina: — questa! in cui scrissi un verso e una data. Cancello il verso perchè si è fatto insignificante come l'amor vostro; ma vi lasciò la data... Delfina, ve la lasciò come un rimprovero! (*si alza*).

*Del.* É vero: il verso non significava più nulla. — l'avete cancellato. La data rammenta un passato che non può, nè deve più ritornare — la cancello.

*Pao.* (*prendendo l'album con trasporto*) Delfina!

*Del.* Ebbene, signore?

*Pao.* Ebbene, signora... prendete: *rimette l'album sul tavolino*) Mi rimarrà sempre il diritto di chiedervi una spiegazione.

*Del.* (*cancella la data sull'album, indi colla stessa aria di fredda noncuranza*) Vi ascolto.

*Pao.* Il Conte mi disse che partite da Milano fra quattro giorni.

*Del.* E vero.

*Pao.* Che il barone vi accompagna nel viaggio.

*Del.* È probabile.

*Pao.* Nè basta. — So che, dopo la mezzanotte, vi recate al veglione.

*Del.* Ebbene?

*Pao.* Che vi andate in maschera con Reginaldo.

*Del.* Vi sembra strano?

*Pao.* Strano come il sogghigno su quelle labbra che non si aprono che per mentire.

*Del.* (*si alza*) Signore!

*Pao.* Non ho terminato. — Da circa una settimana, sfuggite con mille pretesti la mia presenza. Vi chiesi per lettera un abboccamento — non rispondeste: ne ripetei la domanda a voce — rifiutaste.

*Del.* Per un motivo.

*Pao.* No, sempre con un pretesto.

*Del.* Continuate.

*Pao.* Ieri, dopo il mezzogiorno, venni qui, e dissi alla vostra cameriera che avevo qualcosa di pressante a comunicarvi.

*Del.* La cameriera vi avrà risposto che non ero in casa.

*Pao.* Ciò vuol dire che mi ripeteva alla lettera la risposta studiata e data momenti prima.

*Del.* Perchè?

*Pao.* Perchè a mezzogiorno eravate in casa; perche alle due ne usciva il barone; perchè alle tre montavate in carrozza col Conte... perchè, infine, la vostra cameriera mentiva.

*Del.* Come la sua padrona.

*Pao.* Aveva essa qualche motivo per farlo?... ne avevate voi uno per torturarmi coll' atroce supplizio di tutto ciò che s' ignora, ma che si sospetta?

*Del.* Ne avevate voi uno per ispiarmi?

*Pao.* Io vi amavo... io vi amo, Delfina!

*Del.* Sgraziatamente non siete il solo. Voi mi amate e siete geloso. Un altr' uomo lo è più di voi: egli si è posto tra me e il vostro amore, e ha detto: basta! partiamo — ed io parto.

*Pao.* (*frenandosi a stento*) Quest' uomo è il conte?

*Del.* Sì.

*Pao.* E fu il conte che comandò la partenza?

*Del.* Sì. Sogghignate?... Una terza mentita?.... Coraggio!...

*Pao.* No: domanderò semplicemente chi di voi due è

il mentitore, o il Conte che mi propone di seguirlo a Napoli, o voi che apponete esclusivamente a lui una risoluzione che contraddice formalmente la sua proposta?

*Del.* (*agitata*) Il Conte ritorna a Napoli?

*Pao.* Sì.

*Del.* E vi propose d'accompagnarlo?

*Pao.* Sì.

*Del.* Avete accettato?

*Pao.* No. (*ironico*) Aspetto un vostro consiglio.

*Del.* Un consiglio da me?... Rifiutate...

*Pao.* Forse perchè il ritorno a Napoli di vostro marito impedisce il progettato viaggio in Toscana con Reginaldo?

*Del.* (*colla freddezza di chi ha preso una risoluzione*) Può darsi.

*Pao.* Ma dunque non mi amate più?

*Del.* Ebbene, si... non vi amo più... non vi ho mai amato.

*Pao.* Mai?

*Del.* Mai.

*Pao.* (*leva le mani in atto di minaccia sul capo di Delfina*) Ah!

*Del.* Signore!

*Pao.* (*rimettendosi*) E vero!.... sono un pazzo.... non devo credervi... mi lascio sopraffare dalla gelosia in un momento in cui ho bisogno di tutta la mia ragione per penetrare nel vostro passato e scoprirvi un segreto che temete di palesarmi. Ma voi dovete perdonarmi... Se sapeste ciò che soffersi in questi ultimi sette giorni!... Oh, ve lo giuro per l'anima mia, Delfina — io non sapevo d'amarvi tanto!... Ditemi una parola... nna di quelle parole che io colsi con trasporto febbrile dalle vostre labbra... Ascrivete a un passato che non conosco la vostra riso-

luzione d'abbandonarmi; ditemi che la freddezza d'oggi è la conseguenza d'una minaccia d'ieri..... ditemi che avete mentito, Delfina... e poi esigete da me qualunque sagrifizio. Volete che parta con voi? Partirò. Temete che la mia presenza vi comprometta? Rimarrò... vi aspetterò. Ma non partite con Reginaldo... trovate un pretesto... perchè se partiste con lui, crederei di nuovo che voi l'amate.... Ditemi che non l'amate, Delfina... Ebbene?... non rispondete? Ma dovrò dunque credere che mi abbiate lusingato come... (*Delfina fa per uscire*; *Paolo s'interrompe indi soggiunge con sarcasmo*) Rimanete, signora contessa. Essi ritornano. Riprendiamo le nostre parti in questa commedia atrocemente ridicola che abbiam finora rappresentato. — Il poeta riprende la penna, e sotto una data che gli rammenta un'aberrazione di sensi in maschera di passione, scrive: — *ultimo addio... a Frine!*

*Del.* Paolo! (*strappa dall'album la pagina su cui ha scritto Paolo*).

## SCENA VIII.

I precedenti, il **Conte, Celeste, Reginaldo Agesilao** e **Valentino**

*Con.* (*dal mezzo dando il braccio a Celeste*) Possiamo venire innanzi senza timore di troncar l'ispirazione al poeta?

*Del.* L'ispirazione stavolta ha commessa una piccola infedeltà, signor Conte, (*getta la pagina sotto il caminetto*).

*Val.* Scommetto che la nostra venuta ha strozzato sul nascere il più energico endecasillabo che abbia mai fatto fremere labbra di poeta in un periodo di febbre e d'ispirazione.

*Con.* (*additandogli le bottiglie*) A noi, signor Valentino! ravviviamo gli estri.

*Val.* (*prendendo una bottiglia*) Sciampagna!... Ti saluto, Ipocrene della musa contemporanea!

*Con.* (*offrendo un vassaio con confetti*) Signori, ricordiamoci che il carnevale, questo re della pazzia, è agonizzante.

*Val.* (*stura la bottiglia e versa nei bicchieri*) E che domani incomincia un doloroso interregno, colla quaresima a ministero delle finanze.

*Reg.* (*chinandosi sul seggiolone di Delfina*) Vi sentite male? Siete pallida da far paura.

*Del.* Tutt'altro, barone. (*sfiorando i tasti del pïanoforte*) È un capriccio di Fumagalli: lo conoscete? (*discorrono piano ridendo*)

*Pao.* (*piano*) Valentino, cerca un pretesto per andar via. Non sto bene: sento qualcosa che mi sale dal cuore al cervello e m'inebria... Guarda! essi ridono... ridono di me...

*Val.* E ridi anche tu, perdio! (*dandogli un bicchiere*) Prendi. Alle tue illusioni di collegiale sepolte; alle tue maschie convinzioni d' uomo rinate. (*forte*) Un brindisi, signori! Fate circolo, e levate i bicchieri.

*Con.* Un brindisi, a chi?

*Pao.* A noi — agli spostati! (*Reginaldo e Delfina si alzano, prendono i loro bicchieri, e parlano tra loro in disparte durante il brindisi: gli altri circondano Paolo. il quale levando il bicchiere con agitazione febbrile*) Ai mille sconosciuti dal mondo; ai mille che il mondo rinnega; a tutti quelli che la sventura, il bisogno, il sacrifizio ritempra; ai vivi che muoino con una speranza; ai morti che rivivono in un esempio: a Chatterton, a Nerval, a Bini — ai veri spostati!

*Tutti* Viva!

*Pao.* Alla dorata indigenza, che vegeta tristamente nel salotto dei ricchi. e vi sfoggia il magnanimo dispetto di Foscolo e la femminea cascaggine di Lovelace, a coloro cni l'ozio ha intorpidito la mente, e le mezze passioni del tempo soffocato ogni battito generoso del cuore; a tutti quelli che combattono, cadono, e si rialzano — a me!

*Lutti* Viva!

*Pao.* Alle copie sbiadite dei marchesi della Reggenza a tutti quelli ch'ereditarono l'accidia, o coll'accidia il milione, e col milione la noia — a voi signor Conte.

*Con.* Benissimo: viva!

*Tutti* Viva!

*Pao.* Alla vivente antitesi d'essere e del parere; a tutti le applicazioni della favola della rana e del bue; alla borsa che scema in ragione inversa dei desiderii — a voi, signor Agesilao!

*Age.* Viva!

*Tutti* Viva!

*Val.* A me.

*Pao.* Al mestiere sfortunato che trascina stentatamente la vita tra l'almanacco e il giornale; al giullare che contende sotto la tavola l'osso spolpato ai mille mastini di Sua Signoria il colto puhblico; a tutto ciò che si curva, serpe e s'infanga, più per necessità che per elezione...

*Val.* (*levando il bicchiere*) Alla mia salute?

*Pao.* Alla tua salute!

*Tutti* Viva!

*Val.* Basta Paolo.

*Pao.* (*che durante il brindisi ha seguito con occhi geloso tutti i movimenti di Reginaldo e Delfina*). Un brindisi... un ultimo brindisi! (*Reginaldo si avanza e lancia uno sguardo di sfida a Paolo*) Alla nobiltà

dell'usura e del fallimento doloso; a uno dei mille funghi velenosi, spuntati sul marame della pubblica miseria; a tutti quelli che rammentano col nome una calamità popolare o una transazione vigliacca; all'usura fatta legale dal diploma del gentiluomo!

*Reg.* A me?

*Pao.* A voi.

*Reg.* Miserabile! (*spezza il bicchiere*).

*Pao.* Ah! (*fa per avventarsi contro il barone*).

*Val.* Paolo! (*gli attraversa il passo; Celeste e Agesilao accorrono per calmarlo. Reginaldo va nel fondo presso la sedia, su cui Delfina si è lasciata cadere quasi trnmortita. Il Conte va al tavolino del mezzo e scuote un campanello. Entra un servo*).

*Con (al servo ch'entra)* Questi signori ci lasciano (*si avvicina a Paolo*) Mi dovete una spiegazione: a domani. *(piano a Reginaldo)* Barone, rimanete. *(al servo* Precedete questi signori.

*Val. (prende il braccio di Paolo)* Usciamo.

*Age (dà il braccio a Celeste e nell' uscire*) Spiegami un po' la favola della rana e del bue. (*escono tutti dal mezzo dopo aver salutato il conte che gli accompagna sull' uscio, ricambiando i saluti*).

## SCENA IX.

### Il Conte, Reginaldo e Delfina.

*Con. (trae in disparte Reginaldo e gli dice sottovoce)* Barone, spero che l'accaduto non avrà conseguenze.

*Reg.* Avrà quelle di tutte le provocazioni, signor Conte. Se il signor Barni non è un vile...

*Con.* Non lo è. Mi accettate per vostro padrino?

*Reg.* Con tutto il cuore.

*Con.* Mi promettete di fidare in me ciecamente.

*Reg.* Ciecamente.

*Coc.* Anzi tutto non uscite di casa, se prima non mi sarò recato da voi per comunicarvi le condizioni. Ora, salutate Delfina, e lasciateci.

*Reg.* Signora contessa!

*Del.* *(in questo mezzo ha scritto col lapis sur una paginetta del portafogli, l'ha piegata minutamente, e consegnata a Reginaldo nel porgergli la mano per salutarlo)* Devo parlarvi: vi aspetto. *(forte).* Buona sera, barone.

*Reg.* Buona sera *(esce).*

## SCENA X.

### Il Conte e Delfina.

*Con.* *(chiude l'uscio di mezzo, fa un giro nel salotto e fermandosi innanzi a Delfina con piglio nobile ma risoluto)* A Londra come a Parigi — a Parigi come a Milano! incidenti diversi, ma identici risultati. Due uomini che voi non amate, ma che mettete l'uno di fronte all'altro per battersi... per uccidersi... Basta! domani partirete.

*Del.* Sola?

*Con.* Sola.

*Del.* Mi raggiungerete?

*Con.* No.

*Del.* Allora.

*Con.* Che?

*Del.* Posso rimanere.

*Con.* Non vi affrettate a rispondere. La notte è lunga — pensate all'utile della mia proposta. Non vi dico di chiedere un consiglio al vostro cuore — voi non avete cuore Delfina—chiedetelo all'egoismo: l'egoismo v'ispirerà il consiglio più vantaggioso, e sarà il migliore.

*Del.* A domani dunque.

*Con.* A domani *(Delfina esce dalla sinistra — va all'uscio del mezzo, fa un cenno e si presenta lo stesso servo della scena ottava)* Le mie pistole per domani. Alle sette mi sveglierai. Alle otto la mia carrozza. La servitù in casa, ai miei ordini tutta la mattina. Va. *(il servo esce. Il Conte resta un momento sopra pensiero, indi scrollando il capo come chi ha preso una ferma risoluzione* Era tempo!... *(esce dalla dritta e cala la tela).*

FINE DELL' ATTO QUARTO

---

# ATTO QUINTO

Un giorno dopo. — Studio di Paolo modestamente arredato. — Due usci laterali e uno d' ingresso nel mezzo. — Una scrivania con libri e carte a rifascio. — A sinistra, nel fondo, un armadio, rimpetto a una finestra senza tende che guarda sulla via. — Abiti gittati sulle scranne.

## SCENA PRIMA.

**Paolo** e **Lorenzo.**

*Paolo è seduto alla scrivania intento a fare le ultime correzioni al giornale. La pendola del cammitto suona le otto: all'ultimo tocco entra Lorenzo.*

*Lor.* Chi è quel ceffo sinistro che ho incontrato sul ripiano della vostra scala?

*Pao.* Un usciere del Tribunale. L'avete forse tolto per

un messaggere galante?... Guardate come scrivono le mie innamorate. Carta notarile, e col bollo.

*Lor*, (*scorrendo il foglio datogli da Paolo*) Millecinquento lire...

*Pao.* Compreso il cinquanta per cento d'interesse.

*Lor.* Ma è un brigante costui!

*Pao.* No, è un usuraio. Veste sutl'ultimo figurino; pratica la buona società, e fa colezione regolarmente all'Accademia, dalle dodici al tocco, tutte le mattine. (*si alza*) Parliamo d'altro. Come vi ha accolto il barone?

*Lor.* Nè bene, nè male: era uscito lasciandoci l'indirizzo del suo padrino. Indovinate chi è il padrino del barone?

*Pao.* Chi?

*Lor.* Il conte di San Fiorenzo.

*Pao.* Ah!... e l'altro?

*Lor.* Un amico del conte.

*Pao.* Avete lasciato loro la scelta delle armi?

*Lor.* Sì. la pistola. Avrei preferito la spada: è facile ribattere un colpo, far deviare una punta... ma una palla! È un assurdo. Bisogna non aver cuore per mirar contro un uomo, che aspetta la morte a braccia incrociate, nell'immobilità d'un bersaglio.

*Pao.* Il luogo?

*Lor.* Una casa di mia proprietà con una vasta spianata, lunge dall'abitato. In caso di disgrazia, avremo dove trasportare il ferito.

*Pao.* O il morto.

*Lor.* Spero di no.

*Pao.* A ogni modo, vi son preparato. A che ora ci battiamo?

*Lor.* Alle dieci passerò a prendervi colla carrozza: alle dieci e un quarto ci troveremo sul terreno.

*Pao.* E Valentino, dove l'avete lasciato?

*Lor.* Cioè, mi ha dovuto lasciare per evitare un incontro...

*Pao.* D' una sua amante?

*Lor.* Del suo quattordicesimo padrone di casa, credo.

*Pao.* Povero Valentino! — Parliamo di voi. So che partite per Parigi: quando?

*Lor.* Dopo domani.

*Pao.* Solo?

*Lor.* Ho un compagno di viaggio.

*Pao.* (*sorride*) O una compagna. Spero che non saprà nulla del mio duello col barone.

*Lor.* Sa tutto invece. La signora Celeste le raccontò ieri sera la scena del brindisi nei suoi minimi particolari. La mia venuta qui non fu a caso. Fu lei che mi disse: Andate a casa di Paolo; adducete un pretesto; parlategli del duello; intromettetevi per un accomodamento. Nei casi estremi, egli avrà bisogno d' un uomo di cuore...

*Pao.* (*stringendogli la mano commosso*) Grazie! Donne simili bisogna adorarle.

*Lor.* Basta comprenderle.

*Pao.* É vero. *(entra Valentino.)*

## SCENA II.

**Valentino** e detti.

*Val.* Auff! cento trentasette scalini. Appena otto mesi di giornalismo onesto, e siamo già a un quinto piano. *Sic itur ad astra.* — Ecco le pistole. *(posa una scatola sul tavolino.)*

*Lor.* (*esamina le pistole e le rimette nell' astuccio*) Perfette.

*Val.* Chi non si farebbe ammazzare? — A proposito: sai tu che mi ha detto il conte nel darmi le pi-

stole? Senti bene. « Signor Valentino — parla il conte — spero che lo scontro non avrà conseguenze. Conosco abbastanza l'epoca per sapere che i duelli di giornalisti si riducano ad una questione di fumo.

*Pao.* É una supposizione ingiuriosa. Avrai risposto?...

*Val.* Signor conte — parlo io — devo tre mesi di fitto; entro la settimana mi scadono due cambiali; il sarto minaccia il carcere, il fornaio un insulto pubblico, il calzolaio una citazione. Ecco cinque uomini che mi attaccheranno — cinque uomini che provocherò — cinque duelli. Vi chiedo anticipatamente l'onore di servirmi da testimonio. Se non altro, saprò a chi rivolgermi quando si tratterà di pagar le bottiglie. Ma oggi chi si batte è Paolo; è un uomo che si vale del suo giornale per combattere un' idea, come i vostri antenati della spada per respingere un' invasione. — A buon conto vi avverto, che se voi farete sparire la palla dalla pistola del barone, io ne caccerò due nella pistola di Paolo. La questione di fumo avrà una soluzione di piombo.

*Pao.* Si sarà offeso?

*Val.* Al contrario: mi ha stretta la mano esclamando: Mi trovo tra uomini dunque? — Si, signor Conte; qualche volta inciampiamo in un sasso e ci rompiamo il naso. Sono disgrazie che non si possono prevedere...

*Pao.* Grazie, Valentino! *(gli stringe la mano).*

*Lor.* *(a Paolo)* Restiamo intesi. Alle dieci precise verrò a levarvi colla vettura. Se ci fosse qualche novità dalle nove alle dieci sono alla Borsa — non lo dimenticate.

*Pao.* (*accompagnadolo*) Non vi auguro l'occasione d'un ricambio, Lorenzo,

*Lor.* Chi lo sa? Un pretesto per farsi ammazzar malamente non manca mai.

## SCENA III.

### Valentino e Paolo indi Gaudenzio.

*(Uscito Lorenzo, Paolo esamina alla sua volta le pistole, le rimette nell' astuccio che lascia aperto sul tavolino, fa uno o due giri attorno alla camera, indi siede e resta assorto nei suoi pensieri. — Valentino leva dell' abito una sua pipa di gesso, la riempie di tabacco, l' accende, e segue coll' occhio tutti i movimenti di Paolo.)*

*Val. (dopo una pausa di alcuni secondi)* E ora a che pensi?

*Pao. (si scuote)* Ah!... pensavo al Conte.

*Val.* E per associazione d' idee alla contessa.

*Pao.* Ebbene sì, pensavo a lei... a lei che...

*Val.* Che tu ami sempre, benché freddamente cattiva e brutalmente civetta. *(Paolo fa un movimento)* Lo hai detto tu, ieri sera.

*Pao.* É vero... Può darsi però che in un momento d' ira... (*si alza*) Valentino, ridi della mia debolezza... hai ragione. Ma avvi qualcosa d' inesplicabile... di misterioso nella condotta di questa donna a mio riguardo...

*Val.* Il mistero è qui. (*accenna al cuore*) Quando non c' è... si digerisce meglio.

*Pao.* Se è così, Valentino...

*Val.* Se è così, signor Paolo?

*Pao.* (*facendo scattare il cane d'una delle due pistole*) Penso a una cosa...

*Val.* Sentiamo (*entra Gaudenzio*).

*Pao.* Penso che la vita è abbastanza penosa per condannarvi il barone; penso che quando essa si subisce come un supplizio, e ci mancano le forze per

viverla colla abnegazione con cui si compie un dovere...

*Val.* E meglio morire?

*Pao.* E meglio morire!

*Gau.* (*inoltrandosi*) Prendo nota della confessione.

*Pao.* Mio Padre!

*Cau.* Avresti cinque minuti da consacrare a me solo? (*siede*).

*Pao.* (*ripone le pistole nell'astuccio*) Cinque minuti!... un'ora... sempre!

*Val.* (*sottovoce a Paolo*) Fa cadere il discorso sul passivo del tuo bilancio. Credi a me: se i padri di provincia non esistessero, bisognerebbe inventarli per queste occasioni (*saluta Gaudenzio ed esce*).

## SCENA IV.

### Paolo e Gaudenzio.

*Pao.* Qui fa freddo. Sarete stanco... Se avessi potuto prevedere la vostra visita....

*Gau.* Da parte i complimenli: dimmi soltanto se sono arrivato a tempo?

*Pao.* A tempo di che?

*Gau.* Non mi comprendo?

*Pao.* Non vi comprendo.

*Gau.* A che ora ti batti?

*Pao.* Ma chi vi ha detto?

*Gau.* A che ora ti batti?

*Pao.* Alle dieci.

*Gau.* Manca un'ora Possiamo ripigliare il filo d'un discorso, interrotto otto mesi sono, e toccare in pochi minuti alla conclusione. Sarò breve, ma implacabile come la nuda e squallida realtà, che ti preme da tutte le parti, e ti schiaccia. Tu lo sai che non

sono il babbo dalle paternali, e che ho quel benedetto vezzo di ragionare. Mi ascolti?

*Pao.* Vi ascolto (*siede*).

*Gau.* Otto mesi sono, proponevo un problema — questo: Data una societá, frivola e materiale come la presente; supposto un giovane che la combatta lealmente — perchè tu sei leale; coraggiosamente — perchè tu sei forte e animoso — quale sarà il risultato di questa lotta?

*Pao.* Rispondevo...

*Gau.* Una sciocchezza, Paolo.

*Pao.* Una verità, padre mio.

*Gau.* Vediamo! Cos'eri? cosa potevi essere? cosa sei? — ecco le tre pietre miliari della vita umana? Cos'eri? Un illuso. Cosa potevi essere?

*Pao.* Ciò che sono.

*Gau.* Nulla!

*Pao.* Pretendevate che, in otto mesi, mi procacciassi una posizione?

*Gau.* Che te ne facessi una nuova, co' tuoi principii, no; che conservassi la vecchia, pensando a me, si.

*Pao.* Qual'è questa posizione di cui parlate?

*Gau.* La mia — quella dell'uomo onesto.

*Pao.* Non sono uomo onesto?

*Gau.* No.

*Pao.* (*si alza*) Non lo sono?

*Gau.* No.

*Pao.* Siete mio padre — potete insultarmi.

*Gau.* (*scrolla le spalle*) Commedia! Io non insulto — accuso. Smentisci le accuse.

*Pao.* Me lo permettete?

*Gau.* Si.

*Pao.* Accusate (*siede*).

*Gau.* Durante questi otto mesi, hai sciupato in abiti, viaggi e costosi capricci la sussistenza d' un anno

di due famiglie. Ieri è scaduto un terzo circa del debito da te contratto: oggi hai ricevuto l' intima zione del pagamento entro tre giorni; trascorso il termine legale prefisso, si procederà all' arresto personale e al sequestro. È vero?

È vero.

*Gau.* Puoi pagare?

*Pao.* No.

*Gau.* Sei certo di sopravvivere al tuo duello?

*Pao.* Nemmeno.

*Gau.* Quale garentigia lasci a' tuoi creditori?

*Pao.* Nessuna.

*Gau.* Sin qui non trovo alcun titolo per pretenderla ad uomo onesto.

*Pao.* Vi hanno posizioni eccezionali che non si discutono, padre mio.

*Gau.* La tua forse?

*Pao.* La mia.

*Gau.* Paolo, lasciamo il gergo. Ciò che tu credi posizione eccezionale, io lo chiamo mancanza di posizio-
. Il mio problema era vero — la tua soluzione era falsa. Getta freddamente uno sguardo sulla via che hai percorso, e dimmi se senti nel fondo dell' anima tua soddisfazione d' aver compiuto un dovere. Il tuo scopo era santo — l'hai tu raggiunto? Le abbiettezze dell'epoca tua eran vere —le hai tu schivate? Disingannati: tu hai creduto di poter combattere una società frivola e materiale, e ne hai adulato in te stesso la frivolezza, e ne hai fomentato col tuo esempio il materialismo. Con qual diritto hai tu scosso il flagello del ridicolo sul capo de' tuoi contemporanei?.., tu che, fra un'ora, arrischi la vita per una donna, e non per un principio?... Piccoli riformatori da giornale illustrato, il *medice, cura te ipsum* de' nostri vecchi, voi l' avete totalmente dimenticato! *(si alza).*

*Pao.* A parer vostro, dovrei gettar le armi?... confessarmi vinto? *(si alza).*

*Gau.* Trova tu un altro mezzo di sottrarti a questa complicazione di fatti, in cui arrischi la riputazione,

*Pao.* *(con risoluzione)* L' ho trovato.

*Gau.* Ed è?

*Pao.* D' affrontarla.

*Gau.* *(prende il cappello per uscire)* Vedremo.

*Pao.* Ripartite?

*Gau.* Fra un' ora.

*Pao.* Quando ci rivedremo?

*Gau.* Dopo il matrimonio di Vittorina.

*Pao.* O tardi... o mai!

*Gau.* *(con fuoco)* Dunque lo sai che Vittorina ti ama? Paolo, bisogna non aver cuore... o esser pazzi...

*Pao.* Non rispondo.

*Gau.* Eccola, la gran frase, boriosi ostentatori di sconforto e di sagrifizio!... — Incompresi eroi da dramma sentimentale, il vostro secolo che accusate vi comprende abbastanza per dirvi che se siete vittime di qualche cosa, lo siete soltanto della vostra vanità e della vostra accidia.

*Pao.* *(ieterrompendo con trasporto)* Padre mio, Dio sa se avrei voluto rispondere alle vostre accuse, che proferite da un altro labbro, avrei respinto come altrettante provocazioni. Ma ora non si tratta di me: voi generalizzate l' accusa; dall'individuo siete risalito alla classe, dalla classe alla società ed al principio. A nome del presente che conoscete, calunniate l' avvenire che non presentite, e valendovi dello sconforto d' un uomo solo, rinnegate la fede d'un intera generazione. Padre mio, accusate me solo; ditemi che son pazzo; ditemi che non ho cuore... che sono un vile — chinerò il capo.,. non

risponderò: ma non insultate in me pazzo, in me senza cuore... in me vile, tutti quelli nel cui nome ho sperato. nel cui nome ho combattuto... nel cui nome potevo morire, ma giammai farmi ridicolo o disonorarmi. — Ora rimanete. o partite, a vostra scelta. Io rimango.

*Gau.* Addio, Paolo *(si avvia per uscire).*

*Pao. (commosso ma risoluto)* Addio padre mio *(rientra Valentino).*

*Gau. (piano a Valentino nell' uscire)* Paolo si batte col barone Reginaldo Franchi?

*Val.* Sì, o signore.

*Gau.* Alle dieci?

*Val.* Alle dieci.

*Gau. (guarda l' oriuolo)* Va bene *(esce dal mezzo).*

## SCENA V.

### Paolo e Valentino.

*Pao.* Intenderebbe opporsi?

*Val.* Lascialo fare. Ha pagato i tuoi debiti?... No? Ecco un padre di provincia che tradisce il carattere!... A te: questa letterina l' ho trovata dalla portinaia. Vi è un' *urgentissima*, che mi fa presagire qualche nuovo malanno... O è un creditore o un' amante...

*Pao. (legge e prorompe in un'esclamazione di sorpresa).*

*Val.* È un' amante.

*Pao.* Non te lo dicevo io, Valentino!

*Val.* Che cosa?

*Pao.* Che Delfina non poteva ingannarmi... che vi era qualcosa di strano... d' inesplicabile nella sua condotta a mio riguardo?.. Leggi.

*Val. (leggendo)* « Paolo, dopo lo scandalo d' ieri sera,

« non avrei dovuto scriverti per la prima; ma dal « mio ho giudicato lo stato dell'anima tua in quel « momento, e ho dimenticato perchè tu dimenticassi. « Paolo, noi siamo entrambi vittime d'una posizione « che non è la nostra... » Una contessa, vittima della sua posizione di contessa... è una contessa spostata.

*Pao.* « Dalla mia commozione di ieri sera..

*Val.* « Dalla mia commozione di ieri sera, nell'ap- « prendere che il Conte ti aveva fatto invito di se- « guirlo a Napoli, avrai indovinato l'esistenza d'un « segreto che finora non ebbi il coraggio di pale- « sarti. Se tu mi credi degna tuttora dell'amor tuo... « cerca di rimaner solo un'istante, e quando tutti « saranno usciti, sventola un fazzoletto bianco dalla « tua finestra. Io starò attenta al segnale, rican- « tucciata entro una vettura da nolo sull'angolo « della via. Paolo, mi credi tu capace d'un sagri- « fizio per amor tuo? »

*Pao.* Se lo credo!... mi domanda se lo credo!...

*Val.* *(ironico)* Come se alla tua età si potesse dubitare di qualche cosa!

*Pao.* Dubitare!... dubitar sempre, quando forse è là che mi aspetta! *(corre alla finestra, fa per schiudere le imposte, e si ferma)* Valentino, non ho coraggio. Se tutto ciò fosse un sogno!

*Val.* Un sogno in carattese inglese! una passione delirante, colle virgole a posto e senza errori d'ortografia! Vediamo. *(apre la finestra e sporge il capo con precauzione)* C'è.

*Pao.* *(con sobbalzo di gioia)* C'è?...

*Val.* Un Omnibus.

*Pao.* *(spingendo con furia le imposte)* Ma Valentino!... *(vien picchiato all'uscio di mezzo).*

*Val.* Hanno bussato.

*Pao.* Apri *(Valentino apre: entra il Conte).*

## SCENA VI.

Il **Conte** e detti.

*Con.* Buon giorno, signori.

*Pao.* Voi qui, signor Conte!

*Con.* Esco in questo punto dalla casa del Barone.

*Pao.* Il che vuol dire che entrate nella mia nella vostra qualità di padrino?

*Con.* Appunto.

*Pao.* Sarebbe insorta qnalche differenza sulle condizioni del duello?

*Con.* Non sulle condizioni, ma sui motivi.

*Pao.* Vi prego di rivolgervi al mio testimonio. *(prende il cappello per uscire).* Permettete.

*Con.* Potete rimanere. Il duello non ha più luogo.

*Pao.* *(posa il cappello)* Come!

*Con.* Il barone si dichiarò soddisfatto.

*Pao.* È impossibile.

*Con.* *(dandogli una carta)* Vi prego di leggere.

*Pao.* *(dopo aver letto)* Mi spiegherete. Signore...

*Con.* Sono io che devo darvi una spiegazione?

*Pao.* E vero. -- Domandate. *(Valentino si ritira nel fondo).*

*Con.* Sul vostro onore, non credo... non posso credere che una funesta ruggine di casta vi abbia spinto ieri sera a provocare in presenza mia Reginaldo. Il vostro sarcasmo mirava a colpire direttamente il barone e non la classe da esso rappresentata. Voi avete ridotto una grande questione di principii alle meschine e indecorose proporzioni d'un pettegolezzo personale. In un carattere leale ed onesto come il vostro queste sono contraddizioni: spiegatele.

*Pao.* Non lo posso.

*Con.* *(ironico)* La risposta non mi sembra soddisfacente.

*Pao.* Lo è dal punto che il barone si dichiara soddisfatto dell' offertagli riparazione.

*Con.* Vi sono molti mezzi per ottenere una dichiarazione. Nel caso vostro basta ritrattarsi.

*Pao.* Badate, signore!... voi offendete me e i miei padrini.

*Val.* *(inoltrandosi con vivacità)* Protesto contro qualunque supposizione ingiuriosa.

*Cont.* Calma, signori. Non parlo di voi: la supposizione non vi riguarda. Chi sgruppò il nodo di questa strana commedia non è un dio... è una dea.

*Pao.* Sul serio, signor Conte: vi domando con qual diritto una donna potè interporsi a mio nome in una questione d'onore come la presente?

*Con.* Lo domando a voi, signor Barni.

*Pao.* (*dialogo vivace*) Questa donna non è la Marliani?

*Con.* Non è la Marliani.

*Pao.* E voi dite che si è interposta per me?

*Con.* E per sè.

*Pao.* Ha però arrischiata la sua riputazione per salvar la mia vita?

*Con.* Come avrebbe arrischiata la vostra vita per salvare la sua riputazione.

*Pao.* Ma sarebbe una viltà inaudita, signore!

*Con.* Inaudita no, ma una viltà si, ne convengo.

*Pao.* Una prova... una prova sola!...

*Con.* Una prova a me?... Avete dimenticato persino il nome di questa donna?

*Val.* Paolo è pazzo, signor Conte.

*Con.* Meno di quello che credete. *(a Paolo)* Vi sentite forte abbastanza per assistere inosservato alla prova che mi chiedete? Si? Aspettate *(apre la fi-*

*nestra, sporge il braccio e sventola il fazzoletto bianco*).

*Pao.* *(prende il cappello per uscire)* Ah, no!..

*Con.* (*chiudendogli il passo)* Dove andate, signore?

*Pao.* A impedire che si commetta una viltà, signor Conte. Nessuno di noi ha pronunciato il nome di questa donna: potete ingannarvi...

*Con.* *(bruscamente)* Poss' anco avere teso un agguato, non è cosi? Oh basta signore! Spero che non vorrete spingere più oltre il ridicolo della parte che ci fanno rappresentare. Entrate in quella camera, e se fra dieci minuti non ne uscite pienamente disingannato, sono qui ai vostri ordini. Entrate. *(dopo un po' di esitazione, Paolo si lascia condurre da Valentino nella camera ch'è a sinistra).*

*Con.* Quante illusioni a ventisei anni! (*sospira)* E quanta esperienza a quarantacinque!... *(ponendosi dietro l'uscio del mezzo.)* Eccola?

## SCENA VII.

### Delfina e il Conte.

*Del.* *(entra frettolosa sollevando il velo del suo cappello)* Paolo!

*Con.* Venite troppo tardi, Delfina.

*Del.* Voi quì!

*Con.* È una sorpresa?

*Del.* *(con impeto)* No, è un tradimento.

*Con.* Tradimento o sorpresa, mi valgo delle vostre armi!

*Del.* Dov'è Paolo, signor Conte?

*Con.* E uscito mezz'ora fa co' suoi testimoni.

*Del.* Per battersi?

*Con.* Certamente.

*Del.* Non è possibile...

*Con.* E possibilissimo.

*Del.* Ieri il barone parlò con me, e si dichiarò soddisfatto.

*Con* Oggi il barone parlò con me e si credette offeso.

*Del.* Siete dunque voi che da quella finestra...

*Con.* Io stesso.

*Del.* Ho capito. La mia lettera a Paolo è passata nelle vostre mani!... É un' infamia, signore!

*Con.* Ripeto che mi valgo delle vostre armi.

*Del.* Sogghignate pure... Paolo mi ama sempre. *(siede)* L' aspetterò... E più facile prestar fede alle lacrime d'una donna che al sogghigno d' un uomo. Vedrete!

*Can.* Vedremo!

*Del.* Cosa potete dire a Paolo perchè mi disprezzi?

*Con.* Gli dirò il vostro nome.

*Del.* Costanza Bruni: non mi conoscerà.

*Con.* Aggiungerò che siete un' avventuriera.

*Del.* Signore, voi insultate una donna!

*Con.* Signora, voi distruggete l' avvenire d' nn uomo.

*Del.* Chi vi dice che non ami veramente Paolo?

*Con.* Il vostro passato.

*Del.* Non me lo ricordo.

*Con.* Vi conobbi a Bukarest, dieci anni or sono.

*Del.* Ero un' avventuriera?

*Con.* Eravate abbastanza bella e scaltra per diventarlo — come per esser cantante vi mancava una cosa sola: la voce. — Se non erro, fu appunto dopo la prima rappresentazione, dopo una di quelle prove terribili e decisive in cui si compendia tutto unav · venire di speranza o di disinganno, che, vedutavi in lagrime e sconfortata, vi consigliai di chiedere al cuore della donna i compensi negati alla trachea della cantante. Mi comprendeste e partimmo. Passarono dieci anni — dieci anni di viaggi e di scan-

dali. A Londra vi piacque immensamente la studiata eccentricità inglese, a Parigi la brillante avventataggine parigina. Sempre la stessa commedia con identici personaggi! — uno sciocco che si vantava e un geloso che vi comprometteva — sempre lo stesso romanzo, corretto e ristampato a spese dell'editore *(accenna sè)*. Povera Delfina! mi sono accorto troppo tardi che il cuore della donna valeva la trachea della cantante.

*Dei.* Sig. Conte, nel romanzo di questa donna avete dimenticato l' uomo. Quest' uomo non era nè giovine nè innamorato.

*Con.* Era ricco.

*Del.* *(si alza con agitazione che cerca di nascondere)*. E tutto questo che volete raccontare a Paolo?

*Con.* Nè più nè meno.

*Del.* Quali prove potete addurgli?

*Con.* Una sola, ma una di quelle che riassumono un passato intiero. Gli dirò con quali mezzi induceste ieri sera Reginaldo a dimenticare vilmente la provocazione del signor Barni.

*Del.* *(abbassa gli occhi umiliata, quasi supplichevole)* Basta, signor Conte!

*Con.* Vedete che so tutto, Delfina.

*Del.* Ma non vi è dunque un mezzo...

*Cod.* Il mezzo vi sarebbe...

*Del.* *(con ansietà penosa)* Quale?... Ditelo... lo accetterò.

*Con.* Delfina, mi promettete di non ridere?

*Del.* Ridere!... perchè?

*Con.* Perchè sono pazzo... perchè vedendovi ansiosa per la vita d' un altro uomo mi sono accorto che vi amo ancora e che sono abbastanza geloso... geloso al punto di dirvi: — Delfina, provatemi che non amate Paolo, — e per l'ultima volta! — partiamo.

*Del.* Una prova che non amo Paolo?
*Con.* Sì.
*Del.* *(porgendogli la mano)* Questa:
*Con.* Ebbene?
*Del.* Partiamo!

## SCENA IX.

**Lorenzo** e detti, indi **Reginaldo** e **Gaudenzio.**

*Lor.* *(entra frettoloso)* É vero, signor conte, ciò che poco fa mi ha detto il barone?
*Con.* Che cosa, signor Lorenzo?
*Lor.* Che la pace è fatta, e che in conseguenza il duello non avrà più luogo?
*Del.* (*s' avvicina a Lorenzo con agitazione crescente*) Avete vedute il barone?... quando?... dove?...
*Lor.* Adesso... Lo precedo di pochi passi.
*Del.* Dunque non si sono battuti?
*Lor.* No davvero. Lo scontro dovea seguire alle dieci; mancano tre minuti.
*Del.* Ma chi di voi due è il mentitore, o signori? (*entra Reginaldo).*
*Con.* *(sorridendo)* Domandatelo a Reginaldo.
*Del.* *(andando incontro a Reginaldo)* Dov' è Paolo, signor barone?
*Reg.* (*ironico)* Dov' è Paolo, madamigella Costanza? Voi siete in grado di saperlo meglio di me, poichè vengo a trovarlo per suggellare con una stretta di mano la riconciliazione di stamattina.
*Del.* Ah! *(lancia uno sguardo di odio al Conte. In questa, si apre l'uscio di sinistra, ed entra Valentino).*

## SCENA X.

**Valentino,** e detti.

*Val. (entra schizzando una caricatura sul taccuino)* Madamigella Costanza ricalca le scene?

*Del. (sorridendo con sforzo)* E perchè no, signor Valentino?

*Val.* Mi offro per vostro corrispondente ordinario, coll'obbligo del ritratto e della biografia.

*Del.* Noi ci vedremo, signor Conte.

*Con.* Stamattina vi ho aspettata.

*Del.* Stamattina ero pazza. A rivederci (*abbassa il velo ed esce dal mezzo).*

## SCENA ULTIMA.

I precedenti, indi **Paolo.**

*Gau.* (*s' inoltra dal fondo, e stringendo con cordialetà rispettosa la mano che gli porge il Conte)* É una santa azione la vostra... Grazie, dal profondo dell'anima, signor Conte! (*sospinge l'uscio della camera in cui è entrato Paolo. — Paolo esce, e si abbandona commosso nelle bràccia che gli tende il padre. — Gli altri personaggi fanno cerchio intorno, commossi anch'essi. — Breve pausa, dopo la quale, Gaudenzio, con accento di affettuoso rimprovero:)* Non te lo dicevo io un anno fa, momenti prima che mi lasciassi?: — « Paolo, il libro dell'esperienza è più voluminoso che tu non creda.,.»

*Pao. (interrompendo con vivacità)* Ma io lo chiudo alla prima pagina, padre mio, dopo avervi scritto il primo... e l'" ultimo disinganno.

FINE.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00966 1246